

nr. 10
ANUL III (34)
cinema
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI — OCTOMBRIE — 1965

cinema
nr. 10
ANUL III (34)
revistă lunară de cultură cinematografică

Sumar

Pag.

TRIBUNA CREATORULUI
Ion Popescu Gopo: Avem datoria şi trebuie să facem filme bune 1
Ştefan Ciobotăraşu: Cinematografia culturii şi cultura cinematografică 1
MASA ROTUNDĂ A REVISTEI „CINEMA"
Scenariul de actualitate 2
CRONICA
Cartierul veseliei, de **Valerian Sava** 5
REALISM 20
În definitiv ce este filmul modern? de **Jerzy Plazewski** 7
ŞANTIER
Lucian Pintilie: Confesiunile regizorului la masa de montaj, de **George Littera** 9
Pe urmele „Haiducilor", 11
În curînd un nou film poliţist românesc: Şah la rege, de **Mircea Mohor** 12
De vorbă cu doi dintre autorii **Serbărilor galante**: Avron (actorul) — Matras (operatorul), de **Maria Aldea** 13
FESTIVALURI — FESTIVALURI — FESTIVALURI
Un festival la răscruce: Berlin, 1965 de **Gideon Bachman** 14
Evian, de **Robert Grelier** 16
Primul festival al filmului balcanic, de **Alice Mănoiu** 16
CORESPONDENŢE
Claudia Cardinale: „Sînt ferm hotărîtă să rămîn eu însămi", de **Enrico Rossetti** 18
„Nu avem bani dar sîntem doldora de speranţe" de **Jacqueline Veuve** 19
Candidaţii la glorie, de **Henni Henneicke** 20
CRONICA FILMULUI STRĂIN
Cehov, autor modern, *(Trei surori)* de **Horia Bratu** 20
Ca un imens fluviu liniştit, *(A fost odată un moş şi o babă)* 21
Conformismul non-conformismul, *(Camera în formă de „L")* de **Rodica Lipatti** 22
Un film cu valori teatrale *(Dulcea pasăre a tinereţii)* de **Mircea Alexandrescu**
În luptă cu morile de vînt, *(Corbii)* de **M. Hulubaş** 23
Oscar-ul 1964 pentru interpretare masculină: Rex Harrison 24
CRONICHETA
Ex-căpitanul Fracasse *(Onorabilul Stanislas, agent secret)*; Camping la Balaton *(Păcat de benzină)* 24
CARNET
Vanina Vanini, Căpitanul Zero, Pînă la oraş nu e departe 24
CONTRACRONICĂ
Aşchiile şi monumentul, de **Radu Cosaşu** 25
CRONICA IMAGINII
Învîrtindu-ne în jurul Rundei 6, de **Ion Frunzetti** 25
CRONICA MUZICII
Ne-a mirat, de **Costin Miereanu** 26
LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL
Rossellini, Ivens nu există... 26
CRONICA DOCUMENTARULUI
Melodiile străzii, Construim, de **Radu Gabrea** 27
Cele mai bune 12 filme documentare ale lumii: *Farrebique*, de **Jerzy Toeplitz** 30
Din istoria genurilor: *Evoluţia „musical-ului* 30
Cartea de film, de **Ion Barna** 32
Dialog cu cititorii 32
Meridiane — Secvenţe — Informaţii

Boris Olinescu, actor al Teatrului Naţional din Iaşi, debutează în cinematografie cu filmul Şah la rege. *(Foto: A. Mihailopol)*



Mylène Demongeot actriţă franceză cunoscută de noi din filmele Vrăjitoarele din Salem şi Cei trei muşchetari *(Foto: Unifrance)*





Sebastian Papaiani unul din interpreţii viitorului film românesc, Vremea zăpezilor.

Fotografiile din pag. I — 4 de A. MIHAILOPOL

MIHAILOPOL

ION POPESCU GOPO:
Avem datoria şi trebuie să facem filme bune

ŞTEFAN CIOBOTĂRAŞU:
Cinematografia culturii şi cultura cinematografiei





Cînd cinematograful îşi făcea loc în întuneric şi încă nu erau toate rotiţele inventate, literatura împachetată în cărţi era arta cu cea mai mare răspîndire în lume.

Astăzi cinematograful este arta cu cea mai mare răspîndire în lume pentru că a inclus în procesul său de creaţie literatura.

Filmul se făureşte astăzi din şapte arte, din nouă muze, din zeci de mii de muncitori, pentru sute de milioane de spectatori. Ca atras de un reflex condiţionat, spectatorul frecventează cinematograful, îi este necesar ca igienă mintală, recreativă, culturală. Spectatorul consultă cinematograful ca pe o panoramă a actualităţii, este obişnuit să fie informat şi să participe la frămîntările şi bucuriile omului de pretutindeni, om pe care filmul îl aduce pe ecran din cele mai depărtate colţuri ale lumii, din Cosmos şi poate, curînd, din cele mai depărtate stele din Univers.

Spectatorul iubeşte cinematograful, dar aceasta nu-l obligă să-i placă toate filmele. El doreşte ca bogăţia ideilor să-i fie prezentată într-un mod agreabil şi pretinde pe drept cuvînt emoţia artistică. Filmul este însă ceva foarte complicat: se toarnă în chimicale, se strecoară în fîşii de lumină şi întuneric care reprezintă imagini şi replici, se taie, se lipeşte şi apoi, şerpuindu-se prin aparate, apare dreptunghiular şi strălucitor în sălile de spectacol pentru a afla abia acum, la sfîrşit, dacă e sau nu film.

Ca ucenici ai acestui mare vrăjitor de celuloid, cineaştii amestecă „soluţii" văzute pe la alţii sau soluţii imaginare. De multe ori soluţiile imaginare fac explozie, apa din poveste creşte, creşte şi îneacă pe cutezător. Ucenicul îndrăzneţ devine cuminte, amestecă „soluţiile" cu apă călduţă, căci: apa trece... pietrele rămîn.

Dacă teatrul e o sinteză a tuturor artelor — un fel de republică a interferenţelor spirituale — în care un colectiv artistic cu puterea lui de transfigurare poate determina în spaţiul restrîns al unei săli de spectacol, spaţii mari de gîndire şi poezie — cu atît mai mult cinematografia, cu implicaţiile ei tehnico-industriale, cu amplitudinile ei laborioase, cu caracterul ei publicitar şi agitatoric şi cu puterea de atracţie pe care o exercită asupra milioanelor de oameni, ocupă un loc apreciabil în cultura noastră socialistă.

Urmăresc discuţiile iscate în coloanele revistei „Contemporanul" în jurul introducerii studiului cinematografiei în programa analitică a şcolilor. Unii profesori sau elevi au şi văzut în asta o aglomerare, un bucluc în plus căzut pe capul oamenilor... Dar iată, cunosc un profesor de matematici care mi-a sugerat ideea unei ecranizări a simbolurilor acestui obiect arid, a mecanismului lor atît de poetic, spunea el — şi trebuie să-l credem — pentru a le scoate din rigiditatea lor abstractă şi a le face accesibile celor care pierd de obicei trenul la matematici... Nu va fi, cred, nici o răsturnare de sistem, tovarăşi profesori! Linia dreaptă va rămîne incontestabil dreaptă, cu atît mai mult cu cît vom face un pas înainte spre acest adevăr. Va fi acea apropiere între industrie, artă şi ştiinţă, atît de preconizată de dialectica revoluţiei noastre. Industria se apropie de gîndurile omului cu aparate fine şi sensibile, iar consecinţele acestei apropieri, mie, ca profan, mi se par incalculabile. Miraculoase. Schimbările provocate în viaţa noastră de progresul tehnicii ne dă unele şocuri. Nici inventatorul războiului de ţesut n-a înţeles la vremea lui consecinţele istorice ale acestei jucării. (De fapt, nici cel care adusese din China sămînţa viermelui de mătase într-un mîner de baston nu bănuia că introduce în Europa germenii revoluţiei franceze. Această sămînţă s-a dovedit chiar mai tare decît praful de puşcă — cu ajutorul căruia burghezia a dărîmat zidurile feudalismului). Partidul Comunist Român însă ştie să prevadă anume efectul întîlnirii dintre industrie, artă şi ştiinţă — căci facultatea previziunii este ea însăşi ştiinţă — dînd

ION POPESCU-GOPO:

Avem datoria și trebuie să facem filme bune

Este ușor de mutat o piatră, două... Important este ca ucenicul să nu se descurajeze, să încerce mereu să-și perfecționeze meseria, să învețe, pentru ca experiențele să fie din ce în ce mai sigure și rezultatele bune îi vor fi aplaudate de spectator.

Cinematograful, arta cu cea mai mare răspîndire în lume, folosește bogata experiență a literaturii, căci literatura cunoaște foarte bine omul, l-a urmat și l-a încurajat în lupta lui cu natura de-a lungul miilor de ani — ea, literatura este cea care îndrumă cinematograful.

Avem străluciți slujitori ai literaturii, avem o imagine a României cum n-a mai fost niciodată, avem o îndrumare înțeleaptă și generoasă, avem datoria și trebuie să facem filme demne de spectatorul constructor al acestei lumi noi. Cinematografia românească e azi cunoscută în lume ca un concurent serios în festivalurile internaționale — numeroase premii îi confirmă calitatea — și de pe acum au început să se întrevadă liniile directoare ale școlii noastre cinematografice. Este momentul istoric de progres al filmului românesc pentru care cineaștii trebuie să dea tot ce au mai bun din talentul și patriotismul lor. Ne sînt necesare filme care să aparțină contemporaneității organic și profund, prin substanța și orientarea lor, filme care să răspundă celor mai vii preocupări ale contemporanilor noștri. Prezentul își așteaptă scenariștii și regizorii.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU:

Cinematografia culturii și cultura cinematografiei

curs unor legi obiective care apar și în dezvoltarea culturii. Cinematografia noastră socialistă — artă industrială, cum ne place s-o numim — tînără ca însăși revoluția de la care a primit un promițător act de filiație, are tocmai avantajul acestui act inițial: un debut curat, cu fireștile lui timidități și stîngăcii, dar onorabil. Pelicula aceasta nouă nu va trece niciodată prin safe-ul cu bancnote urmărind speculații sordide. În plus, ea își poate însuși din capul locului însemnele cele mai proaspete și mai îndrăznețe ale cinematografiei mondiale, în ce are aceasta mai bun, fără să-i rămînă tributară. De fapt copila noastră a și învins cu succes emoțiile primului ei bal. Dar pentru a deveni „ea însăși" mai trebuie să-și împlinească grația și suplețea cu vigoarea. Oare aș greși dacă aș compara-o cu Diana? — un mit feminin foarte uzitat de artiști pentru arcul ei în căutarea vreunui vînat rar? Pelicula aceasta fecioară are la noi perspectiva unui mariaj strălucit, poate tocmai de aceea și săgeata ei infailibilă se decide mai greu. Uneori se lasă ispitită de floarea lui Gopo, alteori de „ochii" din filmele lui Ciulei (demonstrînd că pe ecran glasul conștiinței umane poate convinge și fără text). Poate ar vrea să arate că nu-i plac partiturile nejustificat de lungi, în serie, dorindu-le scurtate înainte de filmare (căci după toaletă oaia tunsă pînă la piele seamănă a focă...). Dimpotrivă, ar vrea poate să lungească scurt-metrajele și documentarele semnificative. Cîte n-ar vrea la începutul vieții tiza aceasta a noastră! Însă ce-ar dori cu precădere, ar fi să găsească pe cineva care s-o facă să se cunoască mai bine, să o învețe să se descopere. Cineva care să facă din ea vioară cîntată. Care din caprele negre ale talentului se poate avînta pînă acolo în bătaia săgeților zeiței? Deși talentul — această specie rară — se complace în inaccesibilități ferindu-se sistematic din fața obiectivului, sînt sigur că nu va scăpa... Eu i-aș dori criticii să nu exploreze atît înălțimile, cît hățișurile de la poale, și dacă se poate, în toate direcțiile — lăsînd cîmp larg de acțiune unei viguroase legi obiective: selecția. Și la urma urmei, poate nu critica e cea chemată să dea primul ton de plecare la drum în viață, ci pasiunea chemării. Pasiunea este un dizolvant al inerției; în fața ei se deschid toate drumurile. Nu-i vorba de-o pasiune ambițioasă, ci de una sfîntă și curată care vine din adîncul omului, dacă e să vie. Iscusința vine prin rodaj. Ceea ce este absolut necesar, acum în cinematografie, este poate înlăturarea unui fetiș — aparatura complexă care obligă pe om să asculte de ea, în loc să asculte ea de om. În capitalism, cinematografia poate îmbrăca haina fals-frumoasă a ciupercii otrăvite, a ambiției profitabile, făcînd din mobilurile acestea scopuri în sine, etalări „supra" și „extra"; scopurile unei asemenea „culturi" urmăresc deaproape marile disensiuni și crize ale sistemului respectiv, hrănindu-se din el și învîrtindu-se în cercul lui vicios. Noi nu avem timp să construim scopuri mici, piedestaluri pe care să împietrim — treaba asta o poate face pietrarul și nici el, luînd piatra ca scop în sine, ci ca un mijloc de tranziție — dar cinematografia care se hrănește din mișcare continuă? Apoi ochiul ei, luat din spontaneitatea vitezii luminii este și gînditor în același timp. Progresul tehnicii nu face din el un „scop" ci un „mijloc" de cunoaștere foarte profund și indiscret. Poetul Gologan și ceilalți ca el, trebuie să știe că între luneta lui Galilei și aparatul lui este o strînsă legătură dialectică. Minuitorul de lumini trebuie să știe că lumina planetei noastre nu crește numai în funcție de mișcarea de revoluție a acesteia în jurul soarelui, ci și de mișcarea de revoluție a oamenilor în jurul ei — și că toate coordonatele progresului se unesc undeva în zare — o zare foarte apropiată — ca liniile ferate. Noi înșine trebuie să fim simple mijloace de trecere spre acolo. Acesta este, cred, rostul cinematografiei noastre, romantismul ei, care ne face să înțelegem, sensul profund al îndrumărilor date de Partidul Comunist Român — și nu numai să-l înțelegem ci să-l „simțim" cu toată ființa și să-l transformăm în faptă.

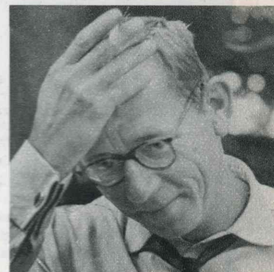
Publicăm în acest număr partea a doua a intervențiilor la *Masa rotundă a revistei „Cinema"*, organizată în colaborare cu Secția de dramaturgie cinematografică a Uniunii Scriitorilor

SCENARIUL DE
ACTU

Nicolae Crișan: Din discuțiile purtate pînă acum la Masa noastră rotundă apare ca esențial un adevăr:

EXISTĂ, FĂRĂ PUTINȚĂ DE A FI CONTESTAT, UN SPECIFIC CINEMATOGRAFIC

— Meseria de scenarist este „altă gîscă-n altă traistă" decît meseria de scriitor — aici eu nu sînt de acord cu tovarășul Băieșu. În cinematografiile cu o tradiție puternică s-a ajuns la o specializare și mai pronunțată, încît un mare



scenarist ca Zavattini se ocupă de obicei doar de stilul epic al scenariului și renunță să scrie tot el dialogurile, chiar dacă e vorba de ecranizarea unei piese de teatru, ca „Sechestratul din Altona" de Sartre. Or, din discuțiile purtate aici, rezultă ceea ce nu era greu să se observe, că noi nu avem încă scenariști de profesie. Ce e de făcut?

Petre Sălcudeanu: — Sînt totuși în momentul de față la noi în studio cîteva scenarii care, după părerea mea, vor putea da naștere acelui climat

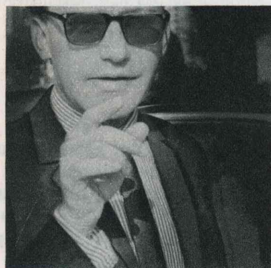


UL DE
TUALITATE

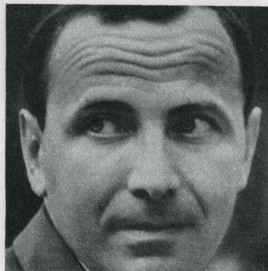
MASA ROTUNDĂ A REVISTEI „CINEMA"

stimulator de care avem nevoie. Avem, în grupa noastră un scenariu la care lucrează chiar Nicolae Crișan, Alecu Ivan Ghilia și Mircea Mureșan, după cartea lui Crișan — „Caietele cunoscuților mei". Există apoi un scenariu de care se ocupă altă grupă — scenariul lui Mihai Stoian și Radu Lupan, despre care am auzit lucruri bune. După cum vedeți, mai bine zis, după cum veți vedea, în curînd vor fi abordate teme care cred că vor putea naște în studio un curent de opinii favorabil unor exigențe artistice mai înalte.

Iulian Mihu: — Și eu cred, că se va naște un asemenea curent de opinie mai ales că există cîteva scenarii bune.



Mihai Stoian: — Înainte de a vorbi de finisare, eu aș vrea să mă întorc la ceea ce spunea tovarășul Sălcudeanu și aș vrea să vorbesc despre climat. Ca în orice profesiune care nu se măsoară cu șublerul (și îmi permit să cred că nici cu metri sau kilometri de peliculă), climatul are o mare pondere în dezvoltarea și realizarea impulsului inițial — ideea cinematografică a unui viitor film. Nu știu foarte exact cum stau lucrurile la noi cu regizorii, dar cunosc exemplul unui regizor străin pe care l-au surprins zorii citind un roman captivant. Omul și-a făcut o cafea neagră, pe semne și un duș, și pe urmă s-a dus întins la studio și a trîntit („trîntit" e un fel de a spune) cartea pe biroul directorului general, zicînd: „Eu filmul ăsta îl fac!". Și l-a făcut. E drept că pe regizor îl chema Alexandr Ford. Repet, nu știu exact ce se întîmplă la ora actuală cu regizorii, cred că și ai noștri citesc pînă spre ziuă, își fac cafelele, fac și filme bune, chestiunea este însă dacă „trîntesc" din cînd în cînd cîte o carte sau o idee pe biroul directorului general (indiscreția mea profesională mă face să știu că, actualmente, lucrul acesta e din ce în ce mai posibil la studioul „București"). La grupa a III-a, atît eu cît și coautorul scenariului la care lucrez, Radu Lupan, am simțit un interes sincer față de



— n-aș zice noutatea problematicii care ne preocupă, cît față de — dificultățile pe care le ridică

O ABORDARE DESCHIS REALISTĂ

a unui teritoriu aparent cunoscut, însă de multe ori, din păcate, cunoscut numai din exterior. Este vorba nu numai despre climatul pe care-l găsești sau nu realizat în studio, ci și de climatul care asigură o comunicare intimă a celor doi-trei-patru coautori ai scenariului, în conștiința cărora s-a născut dorința de a ataca și dezbate niște probleme esențiale, stringente, acute ale vieții contemporane. Pe mine, de pildă, mă preocupă mai de mult orbita pe care se înscrie destinul și formația morală a tinerilor de astăzi. Cu surprindere am găsit și, aș adăuga, cu reală bucurie, că o preocupare acută, cam de același ordin, dar răspunzînd într-altfel întrebărilor mele, o are și Radu Lupan, coautorul scenariului provizoriu intitulat „Într-o vară, o fată..." Cum era și firesc, ne-am unit semnele de întrebare, cunoștințele și sîntem convinși că, în noul climat instaurat, vom apare alături și pe genericul filmului.

Ilie Constantin: — Lucrez de foarte puțin timp în cinematografie — de cîteva luni. Trebuie să spun însă că în acest răstimp am văzut de foarte puține ori pe sălile sau în birourile studioului regizori preocupați de idei noi și interesante, regizori care să vină și să propună realizarea unui film după cutare sau cutare idee descoperită de ei înșiși. Am văzut de obicei regizori care vin și cer să le dăm să citească un scenariu oarecare. Și noi trebuie să le dăm și din păcate ei sînt mulți și scenariile sînt puține. Lipsește, mi se pare, ceea ce aș numi

PATIMA REGIZORULUI

Simt nevoia unei asemenea patimi a regizorului, a unui interes copleșitor pentru arta pe care o profesează fiecare. Tovarășul Crohmălniceanu a sugerat aici atragerea în sfera noastră de activitate a unor oameni care cunosc foarte bine realitatea: ziariștii. În grupa noastră lucrăm

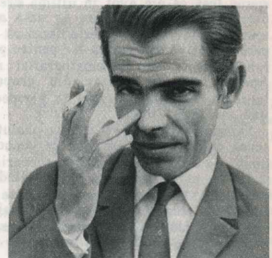


acum cu un ziarist, Octavian Buzescu, care ne-a adus un scenariu foarte interesant, *Să ardă cenușa*. Dar ce se întîmplă? Cine îl va lucra? Vin unii regizori care stau de mult fără să lucreze, iau un scenariu, îl citesc și spun: „Eu l-aș face!" Scenariile bune cer însă forțe regizorale pe măsura lor.

FILMELE NU POT FI REALIZATE CU RESTANȚIERI

Or, pînă nu de mult se pare că nu conta cine lua un scenariu. Și se întîmpla să nu-l ia cine trebuia.

Nicolae Țic: — Aș îndrăzni, totuși, să dau o nuanță de optimism discuției, citînd cîteva titluri din planul studioului București: „La porțile pămîntului", scenariul — D.R.



Popescu, regia — Geo Saizescu (film în curs de realizare), „Ultima noaptea copilăriei", de D. Carabăț, scenariul lui Nicolae Crișan și Alecu Ivan Ghilia, despre care s-a vorbit aici, scenariul din viața tineretului scris de Mihai Stoian și Radu Lupan și avînd ca punct de pornire cîteva din aprecierile anchete și reportaje ale lui Mihai Stoian, „Seri albastre" de Costache Anton și Andrei Blaier, „Niciodată singur" de Nicolae Velea și Fănuș Neagu... Aș putea să mai adaug încă zece titluri. Asta înseamnă că cel puțin cantitativ, studioul acordă atenție scenariului de actualitate. Evident, situația se va îmbunătăți în raport cu cea existentă — dar

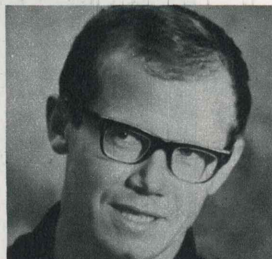
MULT AȘTEPTATUL SALT

se va produce oare? Nu se poate spune că regizorii noștri buni nu vor să facă filme de actualitate. Ei ar vrea să realizeze astfel de filme — cu condiția să li se dea scenarii bune. Să li se dea... Foarte puțini caută. Cred că, dacă ar căuta mai insistent, ar găsi. Însă legătura regizorilor cu scriitorii prin redacția de scenarii este uneori foarte greoaie, iar legăturile directe regizor-scriitor sînt destul de slabe (cu cîteva fericite excepții). Exprim părerea banală că fără niște idei și simțăminte comune — mai ales cînd e vorba de scenarii contemporane, regizorul și scenaristul nu pot ajunge la un rezultat fericit.

Valerian Sava: — Mi se pare, totuși, că ne-ar fi greu să discernem din intervențiile tovarășilor Sălcudeanu și Țic, direcțiile de preocupări actuale ale grupelor studioului. Nu văd încă să poată fi semnalate

INIŢIATIVE DE ANVERGURĂ,

campanii ale grupelor pentru constituirea şi calificarea unui colectiv cît mai cuprinzător şi mai divers de scenarişti, cum spunea tovarăşul Crişan... S-au citat cîteva titluri de scenarii sau proiecte de scenarii de actualitate promiţătoare. Cîteva titluri şi cîteva promi-



siuni au existat însă totdeauna — şi am crezut în ele (mai ales că scenariile nu se publică niciodată) pînă la apariţia filmelor pe ecrane. Ar fi vorba însă de a modifica însăşi metoda de lucru în realizarea scenariilor, de a aplica pe o scară largă, în întregul studio, sistemul colectivelor de scenarişti, ceea ce ar presupune calificarea, specializarea şi exersarea lor în timp — cum s-a spus de nenumărate ori şi s-au citat exemple. S-au pomenit cîteva idei de scenarii interesante. Dar încă nu se ştie bine nici măcar ce regizori „se vor ocupa" de ele, fără a mai vorbi de faptul că, după cum spune Iulian Mihu, ele nu sînt finisate. Ce întreprind grupele în această privinţă? Ce întreprind într-un spirit nou, mai eficace decît în trecut?

Petre Sălcudeanu: — Noi asistăm la această masă rotundă în calitate de scriitori. Pot spune însă că am avut în ultima vreme cîteva discuţii cu regizorii, care de data aceasta au ajuns la convingerea că este necesară o preocupare colectivă din partea lor pentru problemele fundamentale ale cinematografiei româneşti. Aproape fiecare regizor din grupa noastră lucrează la o temă, avînd în perspectivă încă una sau chiar două.

Valerian Sava: — Poate că nu e o soluţie fericită aceea ca un regizor să lucreze concomitent la două — trei sau mai multe scenarii deşi am auzit pe mulţi, într-adevăr, lăudîndu-se cu o astfel de activitate care de multe ori este lipsită de finalitate. Ar fi poate mai firesc ca fiecare regizor să se concentreze asupra unei singure teme căreia să i se dedice efectiv şi integral...

Petre Sălcudeanu: — Studioul, ca şi o editură, nu-l poate determina pe creator să facă un lucru şi să nu facă alt lucru. Trebuie pornit nu de sus în jos, ci de jos în sus, de la convingerea regizorului asupra necesităţii de a aborda una sau alta dintre teme.

Valerian Sava: — În cinematografie se poate conta mai puţin decît oriunde pe dezvoltarea spontană a creaţiei. Dacă producătorii n-au iniţiative, forţă de convingere, metode adecvate — totul e pierdut! De aceea trebuie să vorbim despre grupe, despre studio, despre orientarea şi eficacitatea muncii grupelor.

Mihai Iacob: — Mie mi se pare că nu în urma unor decizii spectaculoase vom ridica nivelul calitativ şi vom da o rezonanţă contemporană filmelor noastre, ci numai eliberîndu-ne de o

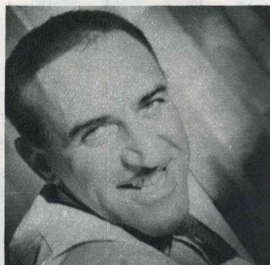


anumită stereotipie, exprimînd propria noastră opinie faţă de problemele existenţei, ale vieţii, ale morţii, faţă de solitudine, faţă de toate problemele pe care individul le înfruntă în epoca contemporană, exprimînd propriile noastre puncte de vedere, nu în mod simplist, ci cu o maximă sinceritate. Dacă vom face din aceste cerinţe

CAUZA FILMULUI NOSTRU DE ACTUALITATE

vom cîştiga o mare bătălie. Soluţia nu stă numai în specificul cinematografic, pentru că filme bune, specific-cinematografice, se produc în lume cu sutele, anual. Regizorii, scriitorii, cineaştii noştri se vor impune cu adevărat numai prin intermediul propriilor noastre idei, ale lumii socialiste, ale poporului nostru, prin propriile noastre caractere, originale, aşa cum s-a subliniat cu multă forţă de convingere în raportul Comitetului Central prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu la Congresul Partidului.

Ov. S. Crohmălniceanu: — Dacă l-am înţeles bine pe Iacob cred că el a pledat pentru o chestiune esenţială. Oricîte sistematizări s-ar face, oricîte iniţiative şi măsuri organizatorice s-ar lua,



problema principală în artă rămîne aceea a artistului care vrea să spună ceva. Iacob polemizează cu primejdia pseudoactualizării, pledoaria lui este pentru actualitate în sensul filozofic al noţiunii, pentru opere care să arate realmente trăirile omului contemporan, în ceea ce au ele revelator, nu factice, nu exterior. Noi am avut anul acesta la Festivalul de la Mamaia

UN SINGUR FILM DE ACTUALITATE

— „Gaudeamus igitur". Filmul n-a luat nici un premiu (în ţară), dar se pare că unii s-au întrebat dacă nu era totuşi cazul ca realizatorii săi să fi fost încurajaţi, ca autori ai singurului film de actualitate prezentat la Festival. Dar filmul n-a fost premiat pe bună dreptate. Pentru că există un sentiment general al opiniei publice care respinge tipul de actualizare din acest film, acea

ACTUALIZARE FORMALĂ, EXTERIOARĂ

a problematicii, a trăirilor eroilor. Iar sentimentul acesta care ţine de exigenţele ideologice şi artistice sporite ale spectatorilor noştri de astăzi poate fi stimulat puternic prin cît mai multe discuţii, prin schimburi calificate de opinii şi de propuneri, pe care documentele partidului nostru nu încetează să le recomande, le indică cu tot mai multă stăruinţă, ca forme eficace pentru dezvoltarea rodnică şi înflorirea artei noastre socialiste. Nu trebuie exclus însă nici aspectul organizatoric şi ceea ce s-a spus aici în privinţa obligaţiilor grupelor şi ale studioului găsesc că este întemeiat, fiindcă fără măsuri practice ar însemna să rămînem în sfera unor doleanţe fără ecou.

Iulian Mihu: — Literatura şi artele noastre în general au răspuns şi răspund multor preocupări ale contemporaneităţii

LA NIVELUL ÎNALTELOR TRADIŢII ALE CULTURII ROMÂNEŞTI

şi potrivit exigenţelor caracteristice epocii noastre. Sub acest raport, cinematografia a rămas mult în urmă. Cred însă că handicapul va fi depăşit, pentru că politica tematico-artistică a studioului nostru este în momentul actual orientată îndeosebi spre realizarea unor filme cu eroi contemporani. Asemenea filme se pot face la nivelul dorit dacă scriitorii şi regizorii îşi vor reuni eforturile, dacă aşa cum se practică în cinematografiile moderne, atunci cînd este necesar, se vor constitui colective de cîte cinci-şase cineaşti care să realizeze şi să definitiveze fiecare scenariu în parte. Susţin, o dată în plus, necesitatea unor atari colective de specialişti.

ÎN LOC DE CONCLUZII:

● O preocupare eficientă din partea studioului „Bucureşti" pentru tematica de actualitate.

● Nu numai unii, ci mai ales regizorii cu experienţă să se preocupe de scenariile de actualitate.

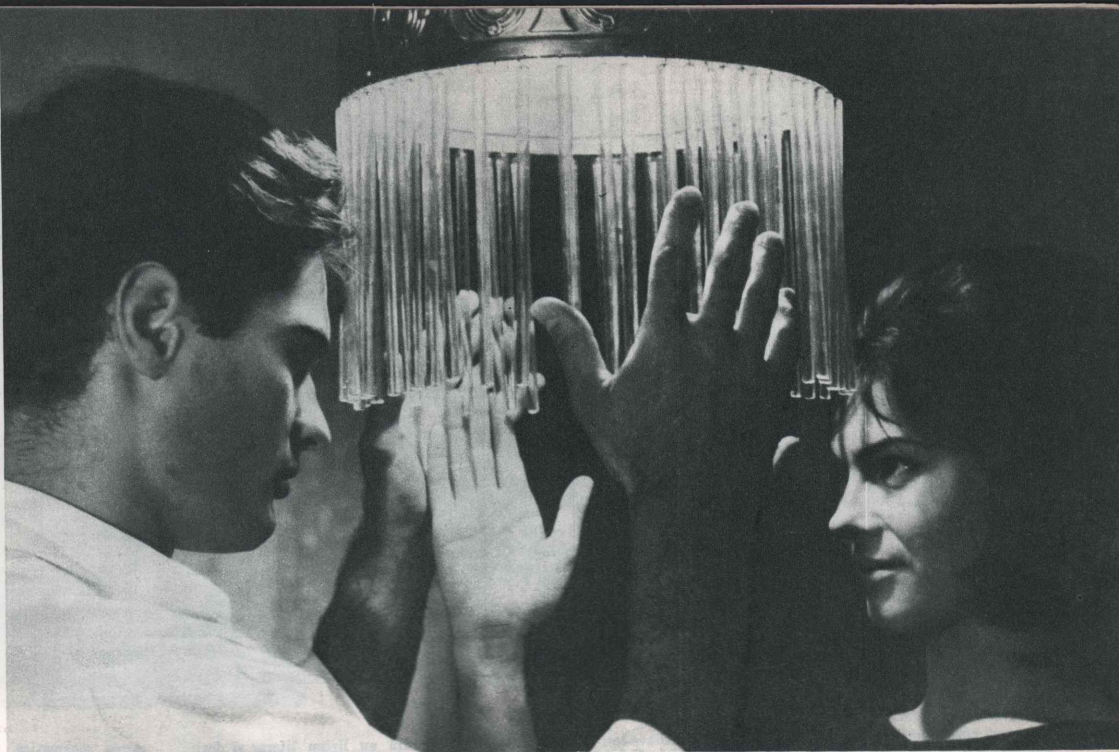
● Cercetarea întregii literaturi contemporane, a tuturor genurilor de proză, din volume şi din reviste, a presei cotidiene şi a reportajelor literare, pentru descoperirea unor idei, subiecte, fragmente, sugestii apte să fie dezvoltate şi valorificate pentru ecran.

● Nu ocolirea aspectelor dramatice ale realităţii, ci abordarea lor cu îndrăzneală, de către scriitori, reporterii, ziariştii şi mai ales regizorii înzestraţi cu talent, competenţă şi simţ de răspundere.

● Pe cînd punerea în practică, pe scară largă, a mult repetatei propuneri privind constituirea unor colective de 3-5-7 autori la acelaşi scenariu?

● Formarea şi calificarea unui cerc larg şi stabil de scenarişti de profesie, specializaţi pentru toate compartimentele de creaţie ale scenariului, nu pot rămîne în continuare simple deziderate.

● Cartoane noi pentru genericele noastre: După o idee de..., Subiectul de..., Adaptarea de..., În colaborare cu..., Dialogurile de... şi altele.



Tinerețea actorilor se întîlnește cu ingenuitatea studiată a cuplului adolescentin (Maria Clara Sebök și Adrian Moraru).



Cei doi Gheorghe Gheorghe — tatăl și fiul — și doi actori care ar trebui să rămînă în atenția regizorilor — Toma Caragiu și Ilarion Ciobanu.

Cronica

cartierul veseliei

Intuiția peisajului urban, a vieții de cartier, a întregului univers citadin este definitorie pentru orice școală națională de film.

Cartierul veseliei e sub acest raport o deschidere de cortină asupra unui mediu fizic și moral în bună parte ignorat. „Spectacolul" ca atare stîrnește reacții diferite pe parcurs și o idee artistică originală, de rară pregnanță, nu pare să se impună, comentatorului fiindu-i lăsat liber un cîmp larg pentru presupuneri. Dar cîteva filoane de autenticitate traversează filmul și, chiar dacă sînt segmentate sau umbrite, ele susțin interesul și emoția spectatorului.

Sînt cîteva caractere — Gheorghe Gheorghe fiul (Ilarion Ciobanu) și Gheorghe Gheorghe tatăl (Toma Caragiu), Cecilia (Viorica Farkaș) și soțul său Jean (Gheorghe Pătru) — care adună în ele amarul unei existențe vitrege și întunecate, încărcate de mizerie, oameni pe chipurile cărora nu de puține ori s-a prelins rușinea și umilința, materializîndu-li-se pe chipuri într-o strălucire rece și refractară. În zugrăvirea lor paleta cineaștilor se dovedește mai generoasă și penelul lor mai inspirat. Un adevărat spectru infernal, cu măști desfigurate de suferință, plutind în obscuritatea cețoasă și lubrică de sub podurile Dîmboviței, transformate în anii 30 în hoteluri de ocazie pentru șomeri, constituie un fel de fundal pe care autorii găsesc un prilej să ni-l prezinte îndeaproape, sugerînd dimensiunile tragediei unei societăți înecate în propriile produse pestilențiale. Eroii noștri, fără să fie situați în acest plan, par zămisliți din esențe tot atît de tari și acide. Efortul acesta de a reconstitui cu



vigoare şi cu cruzime realistă unul din aspectele caracteristice metropolei capitaliste, este dublat adesea de detectarea sensibilă a omenescului şi a firescului, acolo unde totul părea făcut să le desfigureze. Renunţarea la „media socială" uniformizatoare duce, în aceste condiţii, la unele rezultate excelente, la crearea unor personaje viabile şi convingătoare, situate şi explicate în perspectiva şi viziunea proprie autorilor. Personajul şi rolul tînărului Gheorghe Gheorghe, care virtual constituie axul întregului film, este cel mai izbutit şi aici meritul şi-l împart scenaristul Ioan Grigorescu, regizorul Manole Marcus şi actorul Ilarion Ciobanu. Structura şi evoluţia acestui personaj de esenţă felliniană este împărţită între o existenţă obscură şi laşă, abandonată patimii şi o puritate înnăscută care se relevă neîntinată, aptă să răzbată la suprafaţă, în gesturi pe cît de dezinteresate, pe atît de hazardate. Tot ceea ce gravitează în jurul său (pasiunea nefericită pentru Cecilia, nevasta criminalului întemniţat, care în cele din urmă îşi face reapariţia, raporturile cu tatăl care îi reproşează lipsa de demnitate muncitorească) împrumută de la acest personaj autenticitate şi o vibraţie inedită. Unui rol riscînd vulgaritatea şi stridenţa, ca acela al Ceciliei, i se atribuie prin jocul şi farmecul Vioricăi Farkaş, graţie şi un rafinament paradoxal, dar verosimil. Figura tenebroasă a lui Jean — criminalul, capătă în interpretarea lui Gheorghe Pătru o uşoară tentă de umor, iar asprimea lui Gheorghe Gheorghe tatăl (Toma Caragiu) devine expresia unei blîndeţi reţinute.

Una din prejudecăţile cele mai rigide şi mai refractare la adevărul social şi artistic este aceea după care personajele — muncitori, dacă sînt pozitive, trebuie să fie străine de orice întinare: feţele lor ar urma – după unii critici – să nu trădeze nici un reflex al umilinţei sau al ruşinei, iar esenţa lor de clasă să fie prezentată într-o formă pură, unică şi lineară. Înfrîngînd inerţia şi debilitatea unor astfel de viziuni şi pretenţii critice care încearcă să compenseze prin generalităţi lipsa de aderenţă la realitate şi la cerinţele estetice, Ioan Grigorescu şi Manole Marcus fac dovada unei perceperi fidele a mediului muncitoresc, a întregii ambianţe în care se plămădeşte fiinţa eroilor şi de care ei nu pot fi separaţi. În comportarea celor doi Gheorghe Gheorghe, deşi tatăl se află pe o treaptă mai evoluată sub raportul conştiinţei de clasă, se simt ticurile şi mărginirile specifice fostei vieţi de mahala, reliefate cu umor şi simpatie. Regizorul dovedeşte o mînă sigură în compunerea întregii game a reacţiilor acestor oameni şi o anumită ştiinţă a gradării efectelor de tensiune sau comice. Confruntările violente ale eroului principal, cele două bătăi ale lui Gheorghe Gheorghe — una victorioasă, a doua — o jalnică înfrîngere, întîlnirea finală cu Cecilia, după eşec, concentrează probe ale unei sensibilităţi psihologice autentice şi mobile, compunînd o partitură dinamică în care ura îndreptăţită se împreunează cu răutatea nu lipsită de o undă de cinism, mîndria izvorîtă din demnitate cu semeţia trădînd suficienţa fatală eroului, detaşarea nonşalantă şi surîsul blînd, cu ecoul tragediei unor oameni care se zbat fără să ştie totdeauna de ce şi cum, ca să găsească un sens mai înalt existenţei.

Această dimensiune a filmului este însă umbrită de ponderea excesivă a altor linii ale subiectului şi de o parţială denaturare a viziunii autorilor asupra lumii descrise. Ea se produce concomitent în două direcţii opuse, dar tot atît de pîndite de artificios: idilismul şi dramatismul afectat.

Alături de Gheorghe Gheorghe şi Cecilia, cineaştii au creat un al doilea cuplu — „luminos" şi inocent — cedînd pare-se unei porniri didactice. Lia (Maria Clara Sebok) şi Dima (Adrian Moraru) afişează un lirism literar şi deşi reţinem prospeţimea expresiei, ingenuitatea privirilor şi zîmbetelor celor doi tineri actori, frazele lor declarative sînt de o dezarmantă bombasticitate. Impresia nu o salvează nici frecventele travelinguri de însoţire ale regizorului Manole Marcus şi operatorului Alexandru Intorsureanu, cînd eroii se plimbă în apropierea zidurilor cadrilate care fug în urmă creînd o senzaţie poetic-plutitoare. Cartierul însuşi este din păcate înfăţişat prin prisma acestui cuplu — de unde o nostalgie care împrumută prea mult ea însăşi din desuetudinea mediului descris. Maliţia cu care sînt înfăţişate nunţile umile, dar zgomotoase ale cartierului, ironia îngăduitoare a comentariului mut din timpul spectacolelor de cinema care storc lacrimi în stal sînt mult diluate de încîntarea şi aureolarea perpetuă a cuplului inocent mereu prezent. Produsul său material — copilul care se naşte simbolic în final — încheie filmul cu o notă dulceagă, susţinută de muzica — aici — de estradă a lui George Grigoriu. Pe Gheorghe Gheorghe îl vedem şi în ultima secvenţă, ca un personaj de planul doi şi simpla lui prezenţă la ieşirea surorii sale de la maternitate emoţionează, dar emoţia se consumă în surdină, stingherită de convenţionalismul înscenării.

O altă zonă sacrificată a filmului este aceea a personajelor negative. Regizorul a construit o galerie de figuri bestial-demoniacale, cu patroni şi patroane care-şi savurează ideile şi sentimentele odioase, cu ostentaţie, îşi degustă îndelung şi gratuit răutatea, ca o perversiune aparte, după cele mai simpliste şi mai compromise clişee teatrale: Rahova (Jean Lorin Florescu), doamna Rahova (Olga Tudorache), Vulcăneanu (Constantin Dinulescu). De aici şi caracterul neconvingător, simulat, al conflictelor de clasă care-şi află ecou în film. Dacă pînă nu demult temele legate de lupta clasei muncitoare erau periclitate de înfăţişarea schematică a personajelor pozitive, constatăm o inversare oarecum îmbucurătoare — în sensul că de data aceasta figurile de muncitori sînt mai izbutite decît cele ale personajelor negative dar bucuria este numai parţială, fiindcă trebuie să aşteptăm o cuprindere a întregului ansamblu social, cu aceeaşi precizie şi nuanţare a detaliului psihologic şi gestic.

Două personaje scapă tangenţial de riscurile — unul ale idilismului, al doilea — ale afectării dramatice: ziaristul de stînga Pietraru (Ion Besoiu) şi maistrul ucenicilor, crudul Mardare (Gheorghe Niţescu), sporind consistenţa



rsonajelor
inversare
– în sensul
igurile de
utite decît
negative
parțială,
teptăm o
ansamblu
e și nuan-
nologic și

tangen-
ale idilis-
afectării
tinga Pie-
maistrul
re (Gheor-
onsistența

Un personaj de esență fellini-ană în interpretarea lui Ilarion Ciobanu și o eroină căreia Viorica Farkaș îi atribuie un rafinament paradoxal, dar verosimil.

filonului autentic care traversează lucrarea. Dragostea lui Pietraru pentru o modestă lucrătoare utecistă redată cu discreție, în treacăt, ca un amănunt quasi-pitoresc, picură un dram în plus de emoție în evocarea reuniunilor uteciste și ne apropie de înțelegerea omenească a acestui personaj solitar și puțin ciudat, dar atît de legat de o perioadă eroică din lupta partidului comunist.

Disociat de o viziune și o construcție neunitară, filmul își risipește momentele de emoție și-și estompează semnificațiile. Promisiunile, pornind de la titlul care ne-a făcut să credem că în film vom urmări o împreunare paradoxală și inedită de tragism și veselie sui generis, aceste promisiuni nu au fost îndeplinite la nivelul de virtuozitatea pe care un asemenea punct de plecare îl solicita. Nu am fost cuceriți și copleșiți de jocul derutant al ideilor și stărilor de spirit care să exprime întregul amar și întreaga ironie a denumirii acestui „cartier al veseliei", care ni s-a părut destul de oarecare și redat cu o vervă mijlocie. Fără îndoială că autorii au sacrificat multe din posibilitățile lor, atît de elocvent demonstrate pe alocuri, obiceiului de a dilua ideile și strălucirea unui film într-o peliculă lungă cît două.

Valerian SAVA

Tanți Cocea compune o partitură patetică și lapidară în rolul mamei.

ÎN DEFINITIV CE ESTE FILMUL MODERN ?

Fenomenul nu este nou. De la nașterea sa, critica cinematografică uzează cu multă plăcere de noțiunea de „modern" precum și de noțiunea de opere sau creatori „nemoderni" pe care foarte lesne îi trimite la lada de vechituri. În ultima vreme însă depistarea „modernului" a luat proporții de-a dreptul îngrijorătoare și se substituie unei analize cinstite. Dacă cineva în *Pickpocket*, al lui Bresson, surprinde un fragment de viață obișnuită sau gros-planul unei figuri îndurerate de fată, strigă imediat: „Învechit"! În schimb este suficient ca altcineva, în *Joli Mai* al lui Marker să audă gălăgia autentică a bursei, înregistrată prin metoda „ciné-vérité" pentru ca imediat să exclame apreciativ: „Iată modernul!"

Acest criteriu se poate aplica și la *conținut*. Cineastul care în țara lui exprimă pentru prima oară o stare de spirit, pentru prima oară dezvăluie geneza unui proces oarecare — acela cu siguranță creează filme moderne. De exemplu în *Privește înapoi cu mînie*, Tony Richardson s-a ocupat primul de genealogia „angry young men"-ilor englezi și prin aceasta a realizat un film modern, deși mijloacele lui de expresie nu erau noi.

Modernitatea conținutului este poate cea mai importantă. Dar la scara internațională nu întotdeauna ea este evidentă. Se dezvăluie abia prin analize comparative laborioase ale criticilor, care pe îndelete ajung la concluzia că „la vremea lui acesta a fost un film revelator". De aceea modernismul conținutului nu poate fi subordonat unor definiții comune.

Mult mai universală este modernitatea *formei*. Aceasta se remarcă la prima vedere. Sînt adînc convins că dezvoltarea formei filmice constituie un proces unic, comun pentru întreaga cinematografie mondială. Se perpetuează și chiar se adîncesc unele deosebiri naționale dar niciodată, în urma unei izolări artificiale nu a avut loc o evoluție fericită. De aceea problemele formei filmului (deci și a noutății ei) mi se par comparabile la scară mondială.

Noțiunea de „modernitate a formei" scoate în afara cadrului analizelor noastre foarte multe capodopere, pe care le-am apreciat fără rezerve. Mai mult decît atît: scoate în afară toate capodoperele! Rareori se întîmplă în istoria filmului (excepție face premiera *Crucișătorul Potemkin*) ca mijloacele originale să dea de la prima lor aplicare, o unitate armonioasă, care este prima condiție a unei capodopere. Noutatea formei a fost și va fi primită cu proteste din partea spectatorilor neavertizați fenomen normal de altfel. Dar se întîmplă mai rău: și noutatea obiectivă deseori este răscumpărată prin renunțare la perfecțiune. Nu au fost capodopere nici *Roma, oraș deschis*, nici *Aleksandr Nevski*, *Nouă zile dintr-un an*, *Hiroshima, mon amour*, *Cronica unei veri*, *Aventura* sau *Opt și jumătate*, — cu toate că fiecare din aceste filme a împins înainte arta cinematografică a lumii. Unele dintre filmele enumerate aci au provocat nașterea unor școli întregi, iar aceste școli au perfecționat mijloacele modelului folosit inițial. Continuatorii au creat opere mai bune, doar că nu mai erau... primele.

Printre tendințele realmente inovatoare observ astăzi două orientări. Una se îndreaptă spre extrema obiectivizare, cea de a doua — spre o extremă subiectivizare. Ambele fac aceasta cu o intensitate necunoscută încă în istoria artei cinematografice.

ORIENTAREA OBIECTIVISTĂ

Această orientare, care folosește foarte mult lozinca „ciné-vérité", din punct de vedere numeric este modestă. Cu toate că este practicată mai ales în Franța, s-a dezvoltat din neorealismul italian și se îndreaptă spre aceleași scopuri pe care le-a fixat Zavattini acum aproape 20 de ani: de a nivela prăpastia dintre spectacol și viață, de a realiza observarea vieții reale la cinema cu aceeași pasiune cu care este urmărit un accident pe stradă.

Regizorii grupului parizian, ca de pildă, Marker sau Rouch, au schimbat în mod semnificativ (poate sub influența televiziunii) definiția adevărului cuprins în

Hoții de biciclete. Pe ei îi interesează prea puțin descrierea străzilor, caselor, gesturilor omului. Adevărul — după părerea lor — rezidă în surprinderea vieții interioare umane, silirea omului să se destăinuiască, să-și dezvăluie nu numai convingerile și lumea lui de idei și noțiuni, dar și subconștientul său,reflexele și chiar gîndurile cele mai tainice.

Aducînd un omagiu pionierilor „ciné-vérité"-ului și aprinzînd împreună cu ei o lumînare în fața icoanei lui Dziga Vertov (care i-a precedat totuși cu un fleac de 40 de ani) nu cred că această orientare, în forma ei „pură" ar fi putut triumfa vreodată. Și nici să coexiste în mod durabil alături de alte curente, cum face neorealismul. Acesta din urmă, mai puțin extremist, mi se pare nemuritor (dovadă recentele succese ale filmelor *Mani sulla città* al lui Rosi și *La 317e Section* al lui Schoendorffer). Știu că exprimînd această părere despre neorealism mă expun ironiei multor critici din lumea întreagă, care de mai multe ori pe an îmbracă haine de cioclu invitînd la înmormîntarea acestui curent.

Revenind însă la „ciné-vérité" văd două indicii că viața lui va fi scurtă. În primul rînd — pătrunderea în miezul vieții este aici nu numai foarte superficială, dar uneori chiar doar aparentă. Lipsa unui scenariu dinainte stabilit, reacțiile neprevăzute ale personajelor filmate dau — ce-i drept — impresia unei sincerități mai mari decît filmele cu Brigitte Bardot. În realitate însă acești eroi, în mod conștient sau subconștient, își îmbracă imediat o mască și Marker îi filmează așa cum ei ar dori să fie și nu așa cum sînt în realitate.

În al doilea rînd — cercul problemelor astfel exprimate este totuși foarte restrîns. Punînd repede întrebări neașteptate, de la fiecare interlocutor se pot obține 2—3 fraze de răspuns privind orice subiect. Poți înșiri oricîți interlocutori și pune în discuție oricîte probleme. Este mult mai greu să obții însă rezultate interesante cu un singur interlocutor și o singură problemă. Adică este greu să sondezi în adîncime.

Un film de lung metraj, prin însăși lungimea lui, este întotdeauna construit, independent de imensele diferențe dintre genuri, conform unui principiu imuabil. Scenele și secvențele lui se leagă într-un singur lanț, veriga precedentă definind-o pe cea următoare. Există infinit de multe variante ale „regulii lanțului", principiul care leagă totul poate fi pur și simplu cronologia întîmplărilor, șirul gîndirilor eroului, teza politică a publicistului etc, dar întotdeauna scena următoare este construită pe cea precedentă, o dezvoltă sau o adîncește. În *Joli Mai* lucrurile se petrec altfel. Acolo totul este paralel și nu se înlănțuie. De aceea metoda „ciné-vérité" poate domina într-un film scurt, în schimb influența ei asupra filmului de lung metraj poate fi doar parțială (stilul regiei, al jocului actorilor, modul narației).

ORIENTAREA SUBIECTIVISTĂ

Tendința subiectivistă se asociază logic cu lozinca „filmului de autor" în care creatorul este singur răspunzător pentru toate elementele operei sale. Cineastul de astăzi „simte" că cinematografia poate face cele mai mari descoperiri în domeniul introspecției psihologice. Pînă de curînd filmul îl reprezenta pe om în acțiune, acum vrea să-l reprezinte gîndind. Mai mult chiar — ezitînd. John Wayne, eroul din western-uri a fost înlocuit de Innokentie Smoktunovski, scepticul fizician din *Nouă zile dintr-un an*, sau de Marcello Mastroianni în rolul atît de complex al regizorului din *Opt și jumătate*.

Glorificarea omului în acțiune, în detrimentul vieții lui interioare, a evoluției, a proceselor de conștiință, îndoielilor, atrăgea după sine acea dramaturgie de teatru conform căreia orice pușcă atîrnată pe perete în actul I, cum scria Cehov, trebuie să tragă un foc în actul III. Printr-o intervenție de ultim moment, regizorul-demiurg dovedea în mod cert că este mai deștept decît spectatorii lui. Numai el singur, unicul în cunoștință de cauză, prevăzuse totul din timp.

Poate că n-ar fi fost rău nici așa, dacă acționarea eroilor și a spectatorilor ca niște marionete de către regizor ar fi fost răscumpărată de o reală atotștiință a acestuia. Cel mai adesea însă regizorul atacînd insolent cele mai grele teme, atotștiutor și atotputernic, ne trata în încheiere cu o concluzie plată și naivă.

Atitudinea unui regizor ca Antonioni, de pildă, care vrea să servească numai anumite impresii subiective, mi se pare mai cinstită.



„Neorealismul italian, mai puțin extremist, mi se pare nemuritor, dovadă recentul succes al filmului lui Rosi, „Mîinile pe oraș"



„Și „Hiroshima, mon amour" poate fi considerat, dacă nu o capodoperă, în tot cazul generator de curente cinematografice noi".

„Opt și jumătate" se numără printre filmele care au provocat nașterea unei școli. Chiar dacă continuatorii au creat opere mai bune..."



La sfîrşitul *Aventurei* el ar fi putut spune ce s-a întîmplat cu eroina rătăcită. Dar n-o face. Pentru că nici el nu ştie. Ca şi spectatorul. Această concluzie ne pune, pe mine spectator şi pe el, realizator, pe picior de egalitate. Mă obligă la co-crearea filmului.

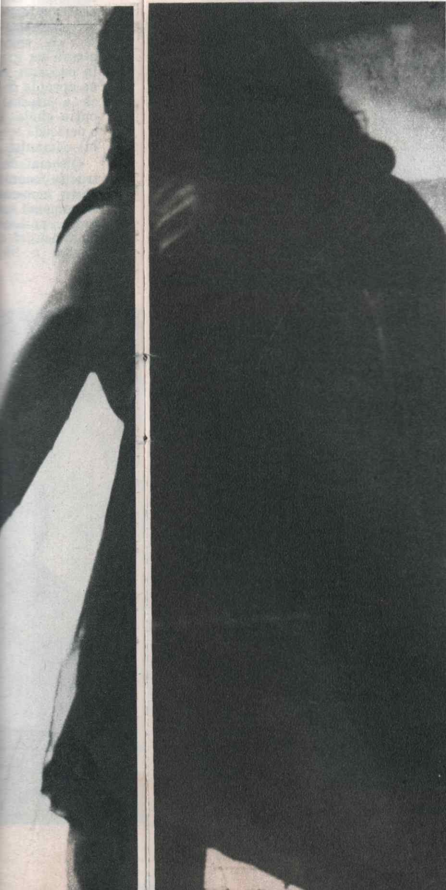
Acest nou cinematograf subiectivist nu echivalează, după părerea mea, cu prezentarea vieţii interioare a eroului (şi cu siguranţă nu se reduce la plasarea simplistă a camerei de filmat „în ochiul" personajului, ca la Montgomery în filmul *Lady in the Lake)*. Este vorba doar despre analizarea vieţii interioare a eroului prin prisma vieţii interioare a spectatorului, pe care o asemenea metodă reuşeşte să-l scoată din pasivitatea digestivă.

Tot ce ascute în cinematograf simţul de observaţie al spectatorului, libertatea sa de a trage concluzii, tot ce-l eliberează de dictatura intelectuală, chiar şi a celui mai inteligent regizor, — mi se pare că este „modern".

Se dă azi pe arena celei de a şaptea arte o bătălie sui generis: între regizor şi spectator. Azi şansele sînt inegale, preponderenţa zdrobitoare fiind de partea regizorului-demiurg. Poate nici nu trebuie ca balanţa să se echilibreze. Dar prăpastia dintre ei trebuie să se micşoreze. Unii dintre regizorii menţionaţi aici, împreună cu filmele lor au întreprins acest efort. Să-i întîmpinăm cu pîine şi sare.

Jerzy PLAZEWSKI

VARŞOVIA, OCTOMBRIE–1965



ŞANTIER

CONFESIUNILE REGIZORULUI LA MASA DE MONTAJ

Lucian Pintilie: Am descoperit în mine o incapacitate organică de a povesti cursiv. E un merit? E un defect?

Aici, la masa de montaj, Lucian Pintilie rămîne la fel de pasionat, efervescent şi plin de idei, cum îl cunoscusem, cu cîtva timp în urmă, la filmări.

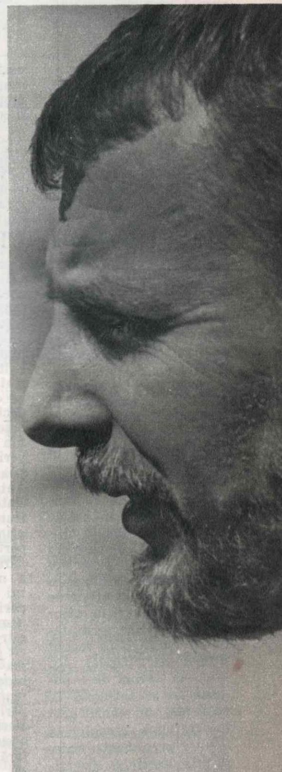
— Mai am cîteva zile — **ne spune** — şi termin montajul într-o variantă pe care o cred definitivă. Am muncit la el mai mult decît credeam la început, pentru că nu ştiam ce înseamnă montaj şi asta am descoperit-o abia acum. Pentru mine montajul a însemnat realmente rescrierea filmului sau chiar scrierea lui. Asta cu atît mai mult cu cît *Duminică la ora 6* a fost un film lucrat foarte liber, improvizat. De aici s-au născut şi pagini foarte interesante.

— Un exemplu...

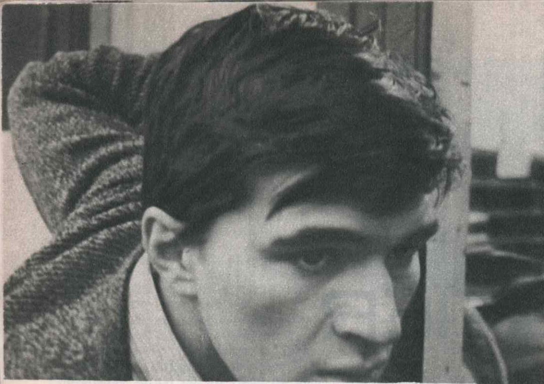
— De pildă, trebuia să filmez o secvenţă care în scenariu presupunea un dialog între umbrele eroilor, secvenţă lirică, excesiv lirică. Am montat travelingul, dar n-am putut trage un cadru. Nu era la mijloc o inhibiţie profesională, momentul fusese riguros decupat, ştiam în amănunţime ce trebuia să fac. Era o chestiune de concepţie şi potrivire generală cu subiectul: secvenţa contrazicea destul de violent materialul filmat înainte. Plimbîndu-mă dezolat pe maidanul unde trebuia să filmez am găsit aici un peisaj uman şi plastic foarte interesant, cîteva malaxoare care descărcau gunoi, cîteva imense blocuri de ciment bizar plantate. Am luat actorii, le-am fixat pe loc teme de improvizaţie, de joacă, i-am lăsat să lucreze liber (e adevărat, pe cîteva sugestii). Doar ei ştiau că sînt filmaţi, ceilalţi nu. Cu alte cuvinte, am utilizat o tehnică, cunoscută de altfel, de ciné-vérité organizat. Rezultatul, o scenă lirică, nu ştiu de ce calitate, dar, sigur, de o cu totul altă factură, mai realistă şi de aceea mai vibrantă, decît scena tînguitor-lirică a dialogului umbrelor din scenariul regizoral. Lucrul acesta s-a întîmplat de nenumărate ori în timpul filmărilor. La montaj m-am întîlnit cu un material imens, interesant dar haotic, foarte spontan şi adevărat în execuţia lui măruntă, dar derutant cînd se cerea organizat. Şi aceasta era o dificultate care privea doar organizarea internă a materialului, apoi el trebuia proporţionat şi echilibrat în ansamblu. Am ajuns astfel în faţa a nenumărate scene neschiţate ba chiar nesugerate de scenariul regizoral. Organizarea lor a fost o muncă cumplită şi rezultatele, de cîteva ori foarte interesante, nu pot şterge din mine regretul unor goluri şi a unei dispersii de care suferă filmul. Personal, nu recomand nimănui metoda asta a improvizaţiei, nici chiar mie cînd voi începe un alt film, dar nu pot să neg că e fascinantă. Utilizată mai raţional decît am făcut eu, poate da rezultate deosebite.

— Cum apare, acum, structura filmului?

— *Duminică la ora 6* a fost conceput iniţial pe o structură epică elementară, ca o înlănţuire de secvenţe foarte unitare şi rotunde, ca o înlănţuire de mici schiţe cu expoziţie, dezvoltare, deznodămînt, deci pe o tehnică de epuizare a epicului pe care o conţinea secvenţa respectivă. Eu cred că în cinematograful contemporan e o tehnică depăşită aceea de a fi sclavii epicului pînă la consecinţele unor explicaţii inutile, didacticiste. E foarte greu de alcătuit în general o poveste cinematografică, construită pe tehnica de care vorbeam (cinematografia noastră încă nu ştie bine să povestească), dar e şi mai greu să concepi o povestire bizuită pe arta sugestiei, care să se reazeme doar pe esenţial. Intuiţia acestui mod de a povesti, mai lapidar, mai esenţial (nu e vorba de ritm, doamne-fereşte!) am avut-o pe parcurs, cînd mult material era deja filmat în modalitatea narativă tradiţională. Filmul solicita imperios această dinamitare a epi-



Lucian Pintilie: „Contactul direct cu platoul a exercitat asupra mea o ciudată tulburare. Am descoperit miracolele cinematografului."



Un debut actoricesc. — Dan Nuţu, interpretul principal din Duminică la ora 6.

diţionale în urmărirea desfăşurării strict literare a anecdotei, filme fără prea multă expresie cinematografică, *Scurtă întîlnire*, de pildă. În acest protest împotriva subiectului, inconştient la început, conştient mai apoi, s-a născut ceea ce cred că ar putea constitui viitoarea mea dezvoltare cinematografică. Cred, nu ştiu, presupun doar, nu poţi fi niciodată sigur de direcţia propriei dezvoltări.

Raporturile dintre artist şi univers sînt cu atît mai ciudate cu cît sînt mai sincere. Dincolo de direcţia estetică, politică, intelectuală a demonstraţiei *tale* despre lume, dincolo de contribuţia punctului *tău* de vedere se nasc, în privinţa expresiei, surprizele cele mai fundamentale de stil şi modalitate. Există artişti foarte riguroşi faţă de propriul lor stil, mai mult, consecvenţi faţă de mijloacele care i-au consacrat, a căror evoluţie se petrece întotdeauna în sfera aceloraşi mijloace, Clair bunăoară, şi creatori ca Bergman, uluitori nu numai prin valoarea cercetării lor permanent contemporane, dar şi prin varietatea investigării cinematografice. (E adevărat însă că pînă la urmă prin maturizare sau pur şi simplu prin vasalitate comercială tot se ajunge la un univers mai cristalizat de mijloace). Revenind la mine, ştiu un singur lucru: că sînt incapabil să povestesc foarte tradiţional un subiect de film (deşi la urma urmei asta poate depinde şi de subiect). Am descoperit în mine o incapacitate organică de a povesti cursiv. E un merit? E un defect?

George LITTERA



Irina Petrescu într-o incadratură compusă de Sergiu Huzum.

cului, abordarea unei structuri, aş zice, „de fişii esenţiale". A fost o muncă grea de reorganizare a materialului iniţial în spiritul noii modalităţi de povestire şi, din păcate, n-am izbutit pe deplin căci intuiţia mea a fost uşor tardivă. Iată ce material extraordinar de obiecţii ofer criticilor noştri încă înainte ca filmul să fie la patru benzi.

— La începutul filmărilor aţi declarat într-un interviu că Duminică la ora 6 va fi un film sentimental.

— A fost conceput mult mai sentimental decît a ieşit în cele din urmă. Nerespectarea riguroasă a subiectului, un fel de răzvrătire pe parcurs împotriva a ceea ce îmi propusesem iniţial — filmările pe viu — infuzarea în scenariu a unui realism foarte puternic, devenit criteriu de judecată, şi nevoia de a trata mai rece destinele celor două personaje pentru a le face mai exemplare, un soi de tristeţe de o nuanţă crudă, analitică, de care am fost cuprins progresiv pentru soarta eroilor mei, toate acestea şi altele — în esenţă apariţia altor criterii estetice, — au făcut să nu-mi ating scopul propus decît parţial. Am ajuns la nevoia de a povesti ce se întîmplă *în* eroii mei, nu numai prin fotografierea cronologică a unor evenimente reale, ci prin descrierea senzaţiilor lor, prin pătrunderea în procesul amintirilor, intrînd deci într-o lume latentă, mai substanţială, şi, poate cine ştie, mai neatractivă. Acele întîmplări sentimentale eliminate nu mă ajutau să pătrund în esenţa dramei personajelor, aveam sentimentul că rămîn la suprafaţă.

— Spuneaţi undeva: e un film care se înţelege nu din subiect.

— Răsfoiesc uneori scenariul regizoral şi am un sentiment de uimire, de încîntare şi indignare. Subiectul filmului a devenit pe nesimţite, dar pur şi simplu pe nesimţite, pretextul unei alte povestiri în care, cum vă spuneam, nu m-a interesat de fel cursivitatea şi detailarea epică, cum voia scenariul. Experienţa aceasta, contactul direct cu platoul, a exercitat asupra mea o tulburare mult mai mare decît o presupuneam cînd redactam liniştit decupajul. Am descoperit că un obiect, ştiu eu, o suprafaţă de calcane, o baltă de petrol, un manometru sau marea, pot spune de zece ori mai mult decît un actor (şi eu iubesc actorii, pentru că vin din teatru). Am descoperit un lucru pe care îl ştiam doar teoretic (de la Antonioni), relaţia obiect-interpret. Am descoperit frumuseţea reacţiilor surprinse pe viu, am descoperit senzaţia extraordinară a decalajelor sonore, a neconcordanţei imaginii cu sunetul, am descoperit frumuseţea pur cinematografică a ideii de retrospecţie, am descoperit că filmul poate exprima senzaţiile la fel de bine ca şi literatura şi multe alte lucruri descoperite pe jumătate, pe sfert, sau mai puţin. Toate aceste mici miracole care fără îndoială m-au tulburat mai mult decît trebuia (dar mai importantă decît măsura în care m-au tulburat e însăşi tulburarea) au făcut ca să crească în mine într-un mod excesiv dezinteresul pentru o povestire cinematografică elementară, deşi cunosc multe filme mari întocmite pe scheme elementare de fabulă şi foarte tra-



Ion Besoiu (Amza) în timpul unei evadări spectaculoase din Haiducii.

vestigării ci-
e. (E adevă-
pînă la urmă
re sau pur și
rasalitate co-
se ajunge la
ai cristalizat
Revenind la
n singur lu-
incapabil să
rte tradițio-
ect de film
a urmei asta
le și de su-
lescoperit în
pacitate or-
vesti cursiv.
E un defect?

ge LITTERA

din Haiducii.

PE URMELE „HAIDUCILOR"

Cînd am intrat în Slănic-Prahova, sediul „Haiducilor" Studioului „București", din cerul ostil filmărilor în exterior se cernea o burniță măruntă și rece, aidoma celor din poeziile lui Bacovia. Atîta doar că nu cădeau, legănîndu-se, frunze galbene și nici nu tușea nimeni. Localitatea era în schimb literalmente cotropită de oameni înalți și bărboși, îmbrăcați în costume de haiduci și de arnăuți. Ploaia împiedicîndu-i să se mai bată, coexistau pe sub streșini în chip cît se poate de pașnic. Am oprit în fața cofetăriei cu gîndul să bem o cafea. Înăuntru — surpriză. Doi bărboși înarmați pînă în dinți cochetau cu o fetișcană. Unul din ei, văzîndu-ne, s-a ridicat. S-a îndreptat spre noi. Era îmbrăcat într-o splendidă tunică de epocă, din catifea vișinie, împodobită cu broderii. La brîu avea înfipte două pistoale imense și un hanger fioros. L-am recunoscut pe Bob Călinescu, interpretul lui Sotir din filmul *Haiducii*. Săritor ca întotdeauna, el s-a oferit să ne călăuzească spre sediul echipei. Aici, nimeni. Dinu Cocea, regizorul filmului, amînase filmările pentru cînd va voi... cerul și pornise spre București. Aproape toți interpreții principali l-au imitat. Tocmai cînd eram gata să pornim pe urmele lor, i-am descoperit, refugiați într-o birjă hodorogită, pe Ion Besoiu (Amza) și Toma Caragiu (Răspopitul).

Ne-am urcat alături de ei și relativ adăpostiți de ploaie, am purtat împreună următoarea conversație:

— Ce ne puteți spune despre Amza?

I.B.: Caut să fac din acest personaj o chintesență a avîntului epic al epocii. *Haiducii* va fi un film cu o pronunțată tentă romantică.

— Credeți că va place publicului?

I.B.: Va fi poate cel mai mare succes de casă al cinematografiei noastre.

— Se poate. Publicul nostru iubește filmele de aventuri.

T. C.: Cred că succesul filmului nu va fi determinat, în primul rînd, de latura sa aventuroasă. Există în fantezia poporului nostru o imagine clară despre haiduci; imaginea pe care a conturat-o folclorul prin nenumăratele sale doine, balade, povestiri și cîntece de haiducie. Recunoștința poporului, în numele căruia și pentru care au luptat, le-a conferit dimensiuni de mit. Noi facem aici tot ce omenește este cu putință, ca filmul nostru să nu contrazică prin nimic această imagine despre care vorbeam. Și calitatea ei va fi aceea care va determina succesul filmului.

— Ce ne puteți spune despre scenariu?

I. B.: Este un text literar bun, cu o dramaturgie închegată. Personajele sînt riguros conturate, cu viață interioară destul de complexă.

— Se vorbește mult despre colaborarea scenaristului cu regizorul, a regizorului cu actorii. Credeți că există și posibilitatea unei colaborări între scenarist și actor?

T.C.: Aș recomanda ca înainte de începerea unui film, scenariștii să stea de vorbă cu distribuția. Să le expună pe larg actorilor concepția lor despre ansamblu și despre fiecare personaj în parte. La rîndul lor actorii să-și spună părerea în legătură cu scenariul și mai ales cu sarcinile care le revin. Cred că am izbuti și noi, actorii, să aducem astfel o contribuție la îmbunătățirea literei scrise, atunci cînd acest lucru se poate face în bune condiții. Altfel fisurile, și ele există întotdeauna, vor fi descoperite pe parcurs, rezolvate pe loc și nu totdeauna în chip fericit.

— Sugestia ni se pare foarte bună mai ales în condițiile unei cinematografii care nu și-a format încă scenariștii...

I. B.: Scenariștii se pot forma numai pe platou, asistînd zi de zi la munca echipei, participînd activ, la realizarea unui film.

T. C.: Cehov asista la toate repetițiile pieselor sale. Asculta cu atenție observațiile actorilor. Le prelua pe cele valabile.

Condițiile atmosferice neprielnice ne-au silit să întrerupem convorbirea (trăsura fusese puțin deteriorată într-o ciocnire cu haiducii). Am părăsit deci Slănicul fără să putem asista la lupta dintre haiduci și arnăuți, amînată „din motive de ploaie."

M. M.



Echipa de filmare a poposit la poalele mănăstirii Suzana. Peste cîteva zile aici vor trosni flintele și vor răsuna cîntece de haiducie.



Discuția noastră a avut loc într-o birjă sub o burniță rară și rece asemănătoare celor din poeziile lui Bacovia.



Bob Călinescu (Sotir), fotografiat de A. Mihailopol în timp ce ne călăuzea pe străzile Slănicului.



Boris Olinescu, actor la Teatrul Național din Iași, este un debutant în cinematografie. În dreapta, Haralambie Boroș.

În curînd un nou film polițist românesc: ȘAH LA REGE

Pe regizorul *Haralambie Boroș*, l-am întîlnit, în dubla sa calitate de regizor și interpret, pe Calea Victoriei, în fața magazinului Romarta.

Întreaga echipă aștepta.

— De ce nu filmați?, am întrebat noi.

— Încă nu s-a întors mașina de la Slănic-Prahova. Am trimis-o după Ion Besoiu, ne-a explicat Haralambie Boroș.

Și-a privit ceasul; a început să dea semne de nervozitate.

— Trebuiau să fie de mult aici.

— Ce veți filma în seara aceasta?

— Refacem un plan. E o filmare scurtă care nu va dura mai mult de o jumătate de oră. Mai avem cîteva asemenea planuri, în total două zile de filmare. Pe urmă trecem la montaj.

— Ce dominantă ați căutat să imprimați filmului dumneavoastră?

— Veridicitatea. Consider genul polițist ca aparținînd cotidianului și nu senzaționalului, chiar dacă forma sa de manifestare este senzațională. Atît escrocii, cît și anchetatorii sînt oameni ai străzii; amestecați în mulțime ei pot trece unii pe lîngă alții, fără să li se poată bănui adevăratul caracter, adevărata identitate. Am evitat deci alegerea unei distribuții după criteriile „fizionomiei profesionale". E drept, trăsăturile uscățive, severe, ochii cenușii ai lui



Șah la rege va prilejui cîteva noi debuturi, dintre care v-o înfățișăm, în această fotografie, pe Elena Maria Vitas.



După ce l-a realizat pe Cervenko în Pădurea spînzuraților, Emil Botta interpretează acum un personaj cu date interioare fundamental diferite.

DE VORBĂ CU DOI DINTRE AUTORII „SERBĂRILOR GALANTE"

AVRON

(actorul)

E un personaj uimitor Philippe Avron. Un adolescent cu ochi luminoși care — de fapt — are 37 de ani. Un actor de muzic-holl, licențiat în drept și psihologie! un — aproape necunoscut — care e comparat cu Keaton și Laurel; și despre care René Clair, mai în glumă, mai în serios, spune că e, posibil, Chaplin de mîine.

Și, poate cel mai uimitor dintre toate e faptul că, Philippe Avron evită să vorbească despre el însuși. Îl întrebi despre începuturile carierei sale — el povestește doar despre tatăl său care l-a îndemnat să urce pe scenă. Vrei să afli cum s-a format ca actor — și-ți vorbește cu lux de amănunte despre primul său profesor, Jacques Lecoq, despre mimică și improvizație „această artă foarte modernă și totodată foarte veche"; despre Jean Vilar și T.N.P. — unde e angajat permanent și unde a încarnat printre altele pe La Flèche din „Avarul" și geometrul din „Războiul Troiei".

Îl rogi să-ți vorbească despre numărul de muzic-holl ca care se produce la Bobino concomitent cu activitatea de la T.N.P. și îl auzi prezentîndu-l pe Claude Evrard, colegul cu care realizează aceste scheciuri.

Noroc că, într-o zi, pe platoul de filmare a *Serbărilor galante* ochiul indiscret al gazetarului a observat cum Avron i-a înmînat cuiva o carte pentru care acesta i-a mulțumit deosebit de călduros. Așa am putut afla că actorul a publicat un roman de aventuri marinărești „La Fringante".

— E vechea dumneavoastră pasiune pentru copii? Am aflat că ați lucrat și la un centru de readaptare pentru copii.

— Într-adevăr am publicat trei cărți pentru copii. Poate, că nu le-am scris special pentru adolescenți, ci ca să mă eliberez pe mine însumi de copilăria mea. Mi-a plăcut să scriu despre lucrurile care și mie mi-au fost dragi la vîrsta aceasta.

Cînd a intrat deci în cinema, Avron a adus cu sine o zestre neobișnuită. De altfel primele filme pe care le-a interpretat au fost trei scurt metraje pentru care a scris și scenariile: *Eve sans Trève*, *La rentrée* și *Altitude 8 625*. Apoi Jean Aurel l-a solicitat pentru scheciul lui din *De l'amour*, în care o are ca parteneră pe



René Clair, asistat de Petre Popescu, pregătesc o scenă, după cum se vede, nu prea plăcută pentru Thomas (Philippe Avron)

MATRAS

(operatorul)

Christian Matras este ceea ce se numește o personalitate în cinematografia franceză. Membru fondator al Comisiei tehnice supreme, președintele Comisiei de operatorie — reales permanent de 20 de ani — de el se leagă în mod direct progresele tehnicii cinematografice. Experiența, faima — sînt intimidante. Dar nu și omul. Deși rigoarea științifică și-a pus amprenta sobrietății, discreției, măsurii. Deși concentrarea asupra muncii implică momentan o anumită distanțare față de orice alte probleme.

Operatorul șef al coproducției romåno-franceze, *Serbările galante* ar putea vorbi ore în șir despre ceea ce ai fi putut crede că sînt probleme tehnice aride. Metodic, tacticos, știe să le facă pasionante, atractive: pentru că Matras este — înainte de toate — un artist.

VIRTUOZITATE ȘI ACROBAȚIE

— Max Ophüls a jucat un rol foarte important în viața mea. Am turnat cu el *La Ronde*. M-a făcut să înțeleg că tehnica este excelentă, atita timp cît ea este în serviciul omului, dar că nu e îngăduit ca tu să fii în serviciul ei. Și Ophüls cunoștea „à fond" meseria! Dar n-a desfășurat niciodată virtuozitatea tehnică de dragul virtuozității. N-ați observat? Regizorii cei mai mediocri sînt cei care fac acrobații cu camera. Atunci cînd filmează o scenă, ei privesc șinele: uită de actori. Un asemenea film, care are ambiția inovației tehnice, dar nu e preocupat de omenesc, nu contează. Nici măcar din punct de vedere tehnic.

„NOUL VAL" ȘI TEHNICA

— Și mijloacele tehnice au evoluat în ultimul timp...

— Considerabil. În filmul alb-negru și în color. Sensibilitatea peliculei s-a mărit și a permis să se turneze anumite filme în condiții în care n-ar fi fost posibil altădată: fără studio, în decor natural. Care a fost rezultatul? S-a turnat mult, dar indiferent cum. Stilul „noul val" se înrudea din punct de vedere tehnic cu stilul documentar, „jurnal de actualități". Deci, aceste noi posibilități tehnice au dus — paradoxal — la o scădere a calității tehnice. Cinematograful profesional a devenit într-o oarecare măsură un cinematograf de amatori. Acest lucru nu e străin de criza cinematografului. Dar apoi, noile condiții au permis să crească din nou interesul față de calitatea imaginii. Iată, în sfîrșit, reacția cea bună către calitate, spre care năzuim noi, tehnicienii.

Sherlock Holmes au intrat în legendă; de asemenea, infractorii de tip lombrosian. În viața de toate zilele ei constituie însă excepții, iar în artă, în tot cazul, o stilizare excesivă, neconformă adevărului, pentru că, așa cum am spus, atît unii cît și ceilalți sînt, în zdrobitoarea lor majoritate, oameni perfect obișnuiți, imposibil de diferențiat profesional după criterii vizual-exterioare. A rămas în sarcina operatorului Gh. Fischer să creeze sugestii discrete cu ajutorul umbrelor și luminilor.

— Care este, în concepția dumneavoastră, psihologia delincventului?

— Delincventul este o reminiscență, o ghiulea prinsă de picioare, pe care societatea noastră o mai trage încă după sine, dintr-o altă formă de existență. În aparență, el este (ca specific național) un tip simpatic; în asta stă și puterea lui. Fără această trăsătură care îi deschide porțile naivilor, n-ar putea încă supraviețui ca subspecie socială. El nu se afișează niciodată ca delincvent. Trebuie descifrat întotdeauna. De aceea socot că un bun film polițist trebuie să fie totodată un bun film de analiză psihologică.

Ne-am apropiat de colonelul *Dumitru Ciacanica* și, în calitatea lui de consilier al filmului, i-am solicitat răspunsul la următoarea întrebare:

— Care este concepția dumneavoastră despre psihologia anchetatorului și a modului în care ea trebuie să se reflecte în artă?

— M-am străduit, împreună cu regizorul Haralambie Boroș, ca filmul să înfățișeze, cît mai fidel posibil, chipul ofițerului de miliție, al omului care la orice oră din zi sau din noapte, pe orice vreme, și cu orice preț, uneori chiar cu al vieții, apără avutul, liniștea și viața oamenilor muncii. Munca lui deosebit de grea, suferă de ingratitudinea anonimatului. Ea este cu atît mai eficace cu cît este mai puțin cunoscută. De aceea un ofițer de miliție, fie el și genial, nu va fi cunoscut, ca atare de către contemporani sau de posteritate decît cel mult din romanele și din filmele polițiste. O asemenea muncă necesită anumite trăsături specifice pentru cel care o practică. Este necesară multă tărie de caracter, integritate, dragoste față de oamenii pentru care muncești, perspicacitate și prudență pentru a nu jigni și nedreptăți pe nimeni. Toate acestea alcătuiesc calitatea adînc omenească a anchetatorului. Este nedrept ca arta să facă din el o schemă dinamică omnipotentă, atunci cînd de fapt el este un om, așa ca toți oamenii, cu necazurile și îndoielile lui, cu viața lui proprie.

Brusc, echipa a început să se pregătească de plecare fără să se fi tras un singur metru de peliculă. Ne-am apropiat de regizorul Haralambie Boroș.

— Nu mai filmați?

— Mașina s-a întors fără Besoiu. Nu i-au dat drumul de la *Haiducii*.

— Cînd veți termina filmările?

— Dacă lucrurile merg așa, atunci nu este exclus ca două zile cîte ne-au mai rămas să se transforme în douăzeci.

■

Nu există oare nici o posibilitate din partea studioului pentru o judicioasă planificare a prezenței actorilor, care joacă în mai multe filme concomitent? Nu se poate evita acest consum gratuit de timp, energie și bani? — ne întrebam noi părăsind echipa „Șah la rege"

Mircea MOHOR



Christian Matras

avron (actorul) | matras (operatorul)

Anna Karina „o actriță foarte sensibilă" spune Avron. Lamorisse l-a văzut, a apreciat că „făcea de-a dreptul minuni" și l-a ales pentru *Fifi la plume*. „Eroul meu nu e poate încă o celebritate, dar e un talent. Sînt sigur că dacă n-aș fi pus mîna pe un asemenea actor, n-aș fi putut realiza niciodată filmul". Și imediat René Clair l-a invitat la „Serbările" sale.

— Preferați cinematograful, literaturii și teatrului?

— E o formă care corespunde mai mult imaginației mele. Cred că pot visa mai mult făcînd cinema decît teatru. E foarte agreabil „să gîndești cinema", pentru că poți gîndi absolut tot ce vrei. Ca de exemplu în acest film al lui Clair.

— Cum lucrați cu Clair?

— Ești în fața cuiva care într-adevăr poate fi numit un maestru. Și tehnica sa, felul în care îi conduce pe actori, tot acest ansamblu creează o atmosferă de securitate, de muncă de mare randament. Ne pune pe noi, pe toți, într-o ambianță în care lucrurile par ușoare. E foarte plăcut pentru actor, se simte liber. E sentimentul dominant pe care îl am interpretîndu-l pe Thomas.

— Cine e Thomas?

— Un personaj foarte uman, un țăran care nu înțelege nimic din război. El are un singur scop: să se reîntoarcă acasă. De altfel în acest film toată lumea e nițeluș antieroică...

Îmi place foarte mult acest gen de personaj, încrezător și bun care în mod fundamental nu înțelege războiul, aventura și pentru care contează doar un singur lucru: sentimentele. Ca, prietenia lui cu Jolicoeur.

— Dar ce are comun țăranul Thomas cu mercenarul Jolicoeur?

— Amîndoi fac războiul fără să-l iubească. Dar în timp ce Jolicoeur este un activ, Thomas este încarnarea păcii. El reprezintă pe foarte mulți oameni care se pot regăsi în el.

Mi-aduc aminte de una din zilele de filmare. Era senin și îngrozitor de cald. Toată dimineața s-au repetat și s-au filmat scene de luptă. În prim plan, Thomas, încotoșmănat cu hainele groase cu pulpane lungi și o cușmă de blană în cap, repeta și juca complet transportat, parcă neobservînd că hainele i se înmoaie, că pe obraz îi șiruie sudoarea, parcă neobservînd nici măcar că, între două scene, a fost literalmente schimbat din cap pînă-n picioare. Singurul lucru care conta pentru el în momentul acela era întîlnirea în focul luptei cu prietenul său, strigătul cu care trebuia să-l întîmpine — plin de uimire, de bucurie, ca un naufragiat care în sfîrșit vede pămîntul; privirea lui plină de candoare și încredere.

Și nu știu de ce, pentru o clipă au dispărut tranșeele, uniformele Beaulieu și Allenberg, au dispărut Thomas și Jolicoeur și l-am „văzut" pe Avron într-un rol viitor, la care nu s-a gîndit nici chiar el însuși: un „Candide" după Voltaire, realizat de, poate, un René Clair sau chiar un Charlie Chaplin.

CULOAREA. VIAȚA. SPECTATORUL

— Dar filmul în culori?

— A făcut progrese extraordinare! Culoarea m-a interesat mult. Am avut ocazia să turnez primul film color în Franța și să utilizez pe rînd, toate procedeele, de la tehnicolor la Eastman. Eu lucrez aproape numai coproducții; astăzi, acestea sînt filmele cele mai importante. Și multe din ele sînt color.

— Ca, de pildă, Serbările galante...

— O experiență foarte interesantă. Nu aveți senzația că, în general, în multe filme, se pune prea multă culoare? Că se încearcă epatarea, uimirea spectatorului? Pînă acum, au eșuat toate tentativele de a face alb-negru cu culori. Noi am vrea ca spectatorul să nu fie mai jenat de culoare în film decît e în viață. E un lucru destul de dificil acesta. Pentru că ochiul omenesc vede mai puțin culoarea decît obiectivul. Și pentru că, într-o sală de proiecție — într-un cadru negru — culorile sînt mult mai vii. René Clair a avut ideea să realizăm aceasta printr-o armonie de culori în tonuri calde. Wakhewitch, autorul decorurilor și cu mine căutăm să-l ajutăm. Ați văzut rochiile?

— M-au uimit, într-adevăr, nuanțele pe ocru, maro, vieux-rose.

— Prin compoziția eclerajului și eu caut să evit ca nuanțele, culorile să țipe. Amîndoi încercăm să urmărim inspirația lui Clair.

CLAIR ȘI ALȚII

— Cu René Clair ați mai lucrat?

— Pînă acum nu, deși doream foarte mult. Mă interesa enorm. Ceea ce e uimitor la el e că vorbește despre o problemă și gata—ea e și rezolvată. Ne ușurează neînchipuit de mult munca. Clair e unic în felul lui. Are o astfel de personalitate încît e de neînlocuit pe platou, chiar o zi. Am observat adesea, la multe filme, că imaginea e mai puțin reușită decît scenariul. La Clair e exact invers. El găsește pe platou idei vizuale care întăresc ideile cuprinse în scenariu. Realizarea este superioară chiar concepției filmului. Și atenția pe care o acordă actorului! Celei mai mici intonații, nuanțe, mișcări! E un bijutier. De altfel, unul din farmecele meseriei noastre e diversitatea oamenilor cu care lucrăm. Un Christian Jaque, de pildă, nu se simte în elementul lui decît dacă are desfășurări largi, acțiune, personaje multe. E în stare cu 30 de figuranți să-ți scoată efectul unei adevărate armate. Lui Franju nu-i place să lucreze decît cu unul sau două personaje. Dacă are trei sau patru, se simte jenat. Îmi amintesc că în *Thérèse Desqueyroux* aveam prevăzută o scenă de nuntă la țară, cu vreo 30 de personaje, într-un decor natural minunat. Mă bucuram dinainte de ea, dar Franju a făcut ce-a făcut și a tăiat scena.

— De ce nu scrieți o carte despre filmele și realizatorii cu care ați lucrat?

— N-am timp. Lucrez foarte mult — 3—4 filme pe an. Dar să-l înțeleg pe regizor — aceasta e datoria mea elementară. Regizorul e doar șeful de orchestră; eu — sînt interpretul imaginii. Cea mai bună fotografie este aceea care e integrată stilului filmului și nu cea despre care se spune: Ah! Ce imagine frumoasă! Altfel, filmul e ratat.

CÎTE CEVA DESPRE IMAGINEA-SUGESTIE

— Cum v-ați adaptat stilului lejer al comediei Serbările galante, **după atmosfera apăsătoare a landei din** Thérèse Desqueyroux?

— Fotografia trebuie să fie și ea mai „dantelată" — de vreme ce e vorba de „un război în dantele". Filmul este — după cum se știe — un amestec de ficțiune și de realitate. Fotografia vrea să fie realistă, dar să lase să se observe că sîntem în decor.

— Cum?

— E o chestiune de meserie, — dar și de sensibilitate sau chiar de instinct. Cauți elementele cele mai sugestive. Fiecare imagine e o sugestie pentru spectator, pe care o realizăm — se știe — prin compoziția eclerajului. Actorii, decorul, există desigur prin ei înșiși. Dar după felul cum luminezi același lucru poți scoate efecte exact contrare. Eclerajul este de o importanță capitală mai ales în studio.

PRIETENUL ACTORULUI

— Cum lucrați la Buftea?

— Foarte bine, cu toate că programul și cadența noastră de lucru nu sînt identice. La dumneavoastră se lucrează serios — și mie îmi place seriozitatea în tot ce se face. Aveți un avantaj pe care nu l-am întîlnit nici în cele mai vestite studiouri de la noi, nu mai vorbesc de cele din Spania sau Italia: aerul condiționat. Am întîlnit și mulți tehnicieni extrem de competenți ca, de pildă, Grigore Ionescu și Alexandru David. Și apoi, această amabilitate generală care e absolut impresionantă și te ajută să muncești cu plăcere, să te dedici filmului, actorilor.

— Actorilor?

— Sînt prieten cu mulți dintre actorii cu care lucrez. Încerc să-i cunosc, să le înțeleg psihologia, pentru a putea revela prin arta mea ceea ce trebuie revelat. Eram bun prieten cu Gérard Philipe. Am turnat împreună de la primul său film, *Idiotul*, apoi la *Fanfan la Tulipe*, *Till Eulenspiegel*, pînă la unul din ultimile sale filme, *Montparnasse 19*. Era un băiat absolut fermecător, plin de idei. Cu talent — să mai dea și la alții. Ce om!

...Dar după cum se vede, ca în *La Ronde*, am revenit de unde am plecat, la lucrul cel mai important: tehnică, virtuozitate — dar pentru Om. E „la ronde" — cercul-Artei...

Maria ALDEA



GIDEON BACHMAN, CORESPONDENTUL NOSTRU DIN S.U.A. PREZINTĂ:

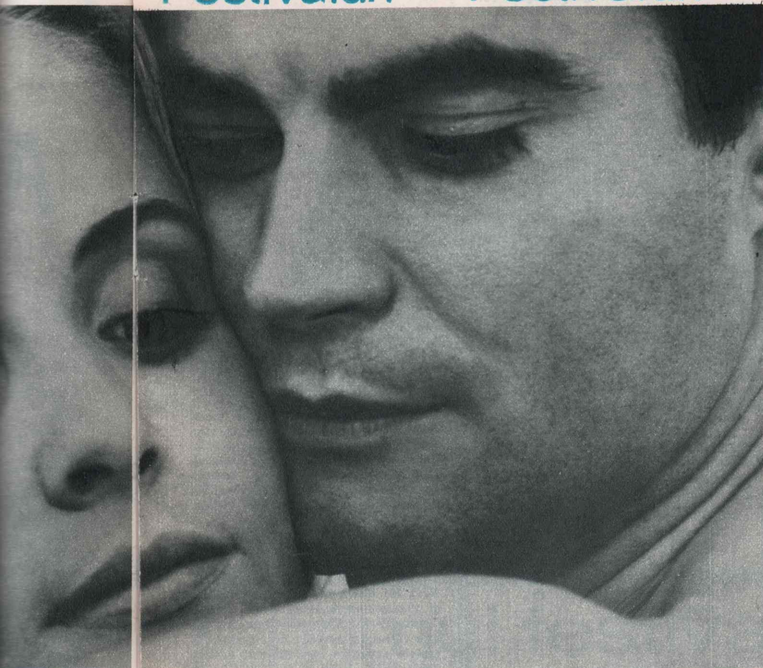
UN FES
RĂSCR

În jurul festivalului de la Berlin-1965 s-a făcut mult zgomot. Constanta scădere a calității filmelor în ultimii cîțiva ani a stîrnit agitație în rîndurile criticii în 1964, cînd — aproape ca o palmă dată apărătorilor calității — filmul turc *Vară secetoasă* a cîștigat Marele Premiu: simbolul unui juriu divizat și al unui comitet de selecție compus din funcționari guvernamentali. Anul acesta — după cum afirma corul atacatorilor — urma să constituie ultima șansă a Berlinului de a-și justifica locul printre festivalurile importante.

În consecință, direcția festivalului a luat o serie de măsuri menite să evite repetarea eșecului din anul trecut. Foarte abil, criticii cei mai nestatornici au fost invitați în comitetul de selecție și cel puțin doi dintre cei mai fermi au fost rugați să facă parte din juriu. Astfel, cei care criticaseră cu mai multă vigoare politica directoratului, aveau acum prilejul să constate ei înșiși dacă este sau nu ușoară sarcina de a menține o înaltă calitate a filmelor, la un festival care prin definiție nu reprezintă decît o jumătate a lumii.

Unul din primele filme care au stabilit platforma acestui festival — cea mai artistică ediție a competiției — a fost filmul programat în prima după-amiază, *Kungsleden (Cale regală)*, o adaptare literară după un celebru roman suedez, realizată de regizorul Gunnar Höglund. Într-un stil romanesc, în care logica este abandonată în favoarea concentrării asupra conținutului emoțional al imaginilor și asupra curgerii interioare a timpului, Höglund narează povestea unui tînăr călătorind cu un car cu boi, care retrăiește, sau visează, o călătorie asemănătoare făcută împreună cu o fată, și moartea acesteia într-un torent înghețat de munte. Sentimentul vinovăției, spaima, imaginația, toată gama vieții lăuntrice a băiatului este concretizată în imagini care îndeamnă pe spectator la o investigare similară a justificărilor sale din viața de fiecare zi.

Filmul care a frînt linia valorii la festivalul din anul acesta de la Berlin, *Repulsion (Repulsie)* a fost prezentat din fericire în cea de a doua zi a festivalului — destul de devreme pentru a putea fi uitat sub impresia filmelor bune care au urmat, dar,



„Dragostea e unul din lucrurile cele mai frumoase din viață și vreau să-l împart cu toți oamenii frumoși", pare să spună eroul din Fericirea (Marie-France Boyer și Jean-Claude Drouot.).

FESTIVAL LA ASCRUCE: BERLIN 1965

în mod inexplicabil, nu destul de devreme pentru a fi uitat de juriu, care l-a distins cu un premiu special (ex aequo împreună cu frumosul *Le Bonheur* al lui Agnès Varda), *Repulsie*, al regizorului polonez Roman Polanski, e un film fără stil, fără formă și fără justificare, și a fost prezentat sub pavilion englez. Acest film a confirmat o dată în plus că forța lui Polanski rezidă în elementul foarte personal, în micul detaliu, în alegoric și în uman, și nu în sondajul psihologic. Filmul lui nu este un bun Hitchcock, nici un bun film de groază, nici un „thriller" psihologic și — nici un Polanski bun. Este cîte puțin din fiecare și în plus lustruit, profesional și lucrat în spirit comercial. Un eșec solid!

Cele mai bune două filme ale festivalului au fost prezentate în ziua a patra: *Charulata* de Satyajit Ray (India) și *Le Bonheur (Fericirea)* de Agnès Varda (Franța). Ambele au fost distinse cu premii, Ray cu premiul pentru regie și Varda împărțind premiul special al juriului cu Polanski. Filmele cuprind în esență povestiri pe tema triunghiului: în filmul indian ni se prezintă o femeie între doi bărbați, în filmul francez un bărbat între două femei; dar ceea ce le conferă valoare este soluționarea conflictelor printr-o imensă înțelegere și dragoste de viață.

În *Charulata*, în perioada primei treziri politice și intelectuale a Indiei din secolul trecut, o femeie e sfîșiată între dragostea devotată pentru soțul ei, un politician romantic foarte frumos caracterizat, și fratele acestuia, un poet încă și mai romantic. Nu există în film nici o urmă de ostentație, femeia nu-și manifestă afecțiunea prin nici un semn exterior în afară de priviri. Sîntem introduși cu o extremă sobrietate într-o întreagă societate, într-o întreagă epocă, cu detalierea minuțioasă a unei vechi bijuterii lucrate în filigran.

„Dragostea e unul din lucrurile cele mai frumoase din viață" — pare să spună eroul din *Le Bonheur* — „și vreau să-l împart cu toți oamenii frumoși". În realitate el se împarte numai pe sine între două femei, una cu care este căsătorit, și alta care va deveni mama copiilor săi, după moartea soției. Dar această poveste în esență burgheză, este departe de a fi burgheză, deoarece importantă nu este doar problema relațiilor bărbat-femeie, ci sîntem chemați să participăm la o analiză *dinăuntrul* acestor relații. În aceasta constă puterea Agnèsei Varda și, dincolo de frumusețea izbitoare a imaginilor și de tributul adus lui Mozart și Renoir în muzica și scenografia filmului, sîntem convinși să aducem prinos omului și capacității sale de a se bucura de viață. Este filmul cel mai frumos pe care l-am văzut anul acesta.

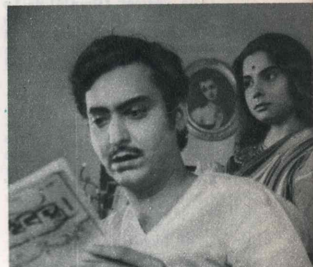
În cea de a șasea zi s-a vizionat pelicula, destul de mediocră, *90 de grade la umbră* de Jiri Weiss. Realizat de un regizor ceh, filmul a fost proiectat, ca și *Repulsion*, sub drapelul britanic și prezintă o poveste morală bine filmată dar destul de unidimensională, situată în Praga contemporană, unde un inspector din comerțul socialist e pus în situația de a-și revizui propriul său spirit conformist și modul de a-și exercita profesia lui aridă, atunci cînd înțelege că adesea un om care pare foarte corect poate fi foarte corupt. Filmul este interesant, dar rămîne prea mult refractar la progres, prin tradiționalismul metodei, al efectelor de lumini și al efectelor de montaj.

Ne mai rămîn două filme importante: francezul *Alphaville* și suedezul *Dragoste 65* (regia Bo Widerberg). Ambele sînt realizări excelente și juriul a acordat primului Marele Premiu, dar, în mod inexplicabil, nu a acordat nici o distincție celui de al doilea. Și totuși amîndouă filmele tratează cu multă vigoare problema alienării omului în mediul lumii actuale, ambele atacă subiectul cu curaj și dintr-un punct de vedere deosebit de nou.

Alphaville este o povestire de anticipație științifică, situată în Parisul de astăzi; Godard declară că acțiunea se petrece în 1985 dar automobilele sînt model 1965, bărbații și femeile sînt și ei model 1965, ca și arhitectura, îmbrăcămintea și obiceiurile. Godard a luat lumea noastră și, prin abstractizare, a făcut din ea o lume sfîșietoare și dureroasă. Este povestea fricii de care se izbește omul atunci cînd își dă seama că lucrurile create de el pentru a-i face viața mai bună, l-au depășit și i-au scăpat de sub control — idee veche, desigur, dar care nu credem că a fost vreodată prezentată cu mai multă acuitate. Filmul este aproape de noi, și îngrozitor de departe; sau dacă vreți, el este departe de noi, dar îngrozitor de aproape.

Dragoste 65 este o mică capodoperă a unui regizor care a realizat înainte excelentele opere *Căruciorul* și *Cartierul Corbului*. Filmul este situat în Suedia contemporană și istorisește în esență, ca și *Opt și jumătate*, „povestea" unui regizor de film care nu reușește să facă un film. Oameni intră în viața sa, intră și ies plutind prin uși, și el nu li se poate integra. Filmul a fost turnat de-a lungul unei veri, și cuprinde povestea unui grup de actori care trăiesc o vară întreagă într-o casă de pe coasta de sud a Suediei. În acest sens deci, el este un *cinéma-vérité*, dar este un *cinéma-vérité* dirijat și cu preocupări estetice. Alături de *Le Bonheur*, acest film a reprezentat, dintre producțiile văzute în ultimii cîțiva ani, portretul cel mai sensibil și mai elocvent al relațiilor personale în lumea contemporană.

Alte evenimente ce merită a fi menționate la festivalul de la Berlin din acest an: excelentele retrospective ale vechilor filme germane, tribunele de discuții — unica manifestare de acest gen la un festival occidental — și prezentarea într-o sesiune specială, a filmului *Neîmpăcat* de Jean-Marie Straub. Filmul reprezintă fără îndoială un punct de pornire foarte nou în cinematograful german din ultimii ani, un cinematograf care a stagnat timp atît de îndelungat, încît îi este greu să mai discearnă un talent atunci cînd acesta se face remarcat. Filmul lui Straub va constitui poate subiectul unui alt articol; este suficient să spun că, prezentat în încheierea festivalului de la Berlin din acest an, el a constituit o experiență controversată, și suficient de stimulatoare din punct de vedere artistic, spre a caracteriza întregul festival, care, în încercarea de a sări peste propria sa umbră, și de a se perfecționa cu orice preț, a călcat poate într-o groapă sau două, dar fără îndoială se află pe calea îmbunătățirii.



În Charulata, jocul actorilor este viu și totuși calm, iar pura frumusețe a imaginilor se apropie de aceea din primul film al lui Ray, Aparajito, una din cele mai mari realizări din istoria cinematografului.



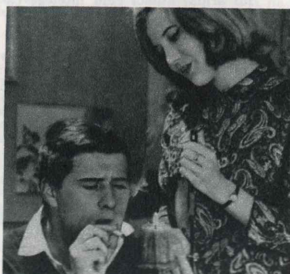
Godard a făcut din Alphaville un „best-seller" dîndu-i drept erou pe Lemmy Caution, un popular detectiv particular, interpretat și de astădată de Eddie Constantine (aici alături de Anna Karina).

CORESPONDENȚĂ DIN FRANȚA

EVIAN



1



2

1 Filmul Divina Contesă păcătuiește — și el — printr-un text care nu se ridică la nivelul celor mai bune pagini semnate de Contesa de Ségur (fiindcă ea este „Divina").

2 Pe creasta talazului, un film care se vrea demistificator al stilului încetățenit de „noul val". Din păcate ne alegem doar cu bunele intenții...

Nu e greu să remarcăm în ultima vreme înmulțirea festivalurilor iar, dacă unele dintre ele nu au alte țeluri decît dezvoltarea turismului local, mai există și altele care sînt animate de grija de a promova o cinematografie de calitate. Evian face parte din acestea din urmă. El este dedicat filmului de 16 mm. Criteriul de selectare este cu atît mai larg cu cît nici o distincție nu este stabilită între amatorism și profesionalism.

Filmul de 16 mm presupune o libertate mai mare pentru realizatori atît din punct de vedere politic cît și financiar. Cu toate acestea, formatul substandard nu pare a-i inspira pe tinerii autori care-și îndreaptă privirile doar spre pelicula de 35 mm, ca model și speranță supreme. Într-un domeniu în care tocmai folosirea noilor tehnici de înregistrare cu sunet sincron ar trebui să înlesnească o libertate cuasi-totală de exprimare pe care formatul de 35 mm nu o permite, este regretabil că noile aparate de filmat nu sînt utilizate decît pentru imitarea muncii veteranilor formatului comercial. Pentru ca Evian să poată continua această confruntare a filmului de 16 mm, este absolut necesar să se descopere o nouă generație de autori cinematografici care să aibă ceva de zis. De asemenea, pentru ca Evian să fie reprezentativ, este la fel de indispensabil ca selecțiile străine să devină mai consistente, mai ales în ceea ce privește participarea țărilor socialiste.

★

Iată mai jos cîteva dintre filmele care au reținut atenția anul acesta:

Pe creasta talazului de Charles Pornon. Un film care se vrea pastișă și demistificare a stilului „noului val". Cîteva idei bune, dar vai, pastișa rămîne la stadiul celei mai ieftine maniere de cabaret, iar cele cîteva idei emise de autor se opresc pe parcurs, ca un balon care se dezumflă treptat pentru că a fost prost conceput.

Dialogul dintre un preot și un muribund de Raymond Lefevre, după un text al Marchizului de Sade. Prea multe vorbe, mult prea multe pentru o realizare care n-a știut sau n-a putut să-și asigure echivalența cinematografică a delirului verbal. Ceea ce nu-l împiedică pe muribund să convertească la epicurism pe preotul venit să-l împărtășească și pe noi să ne aflăm în fața unui model de film ateu.

Divina contesă de Jacques Zimmer. Este vorba de faimoasa Contesă de Ségur care continuă să facă ravagii printre generațiile de copii. Zimmer s-a folosit de gravurile care au ilustrat diferitele ediții literare ale dragei noastre contese. Păcat numai că rezultatul este puțin cam deslînat.

Soare și în zilele de lucru de Claude Sambain. Și aici intențiile erau bune și își propuneau să demistifice vacanțele oferite — „la preț derizoriu" — pașnicilor cetățeni de către cluburile sătești, în speță de cel mai important dintre ele, „Club-Méditeranée" care aparține băncii Rotschild. Filmul este construit inteligent dar nu ne potolește setea de demistificare totală.

Poetica materialului de Jean Michel Humeau. Acest film care pretinde să pună problema folosirii materialelor moderne pentru crearea unei arhitecturi contemporane, nu este decît o suită de fotografii în culori reprezentînd locuințe construite cu ajutorul sticlei, materialelor plastice, betonului. Urîtul, lipsa de gust care persistă în construcțiile actuale, trebuie căutate însă oriunde în altă parte decît în non-utilizarea acestor noi materiale... Deci, nu ne-a convins.

A pune în lumină de Raoul Rossi. 55 de minute ca să cunoaștem pictura abstractă e cam mult, mai cu seamă dacă ne prilejuiește vederea și revederea acelorași pînze de Klee, Kandinski, Hartung etc. — și dacă ne „copleșește" repede cu o desfășurare de fraze pretențioase care se vor didactice, dar care în realitate nu sînt decît un foarte prost manual școlar despre pictură. Și mai este un dacă... Dacă autorul a beneficiat de mijloace apreciabile ca să facă acest „pensum", nu a prea știut în schimb să le utilizeze, pentru că filmul său nu este decît o suită de travelinguri axate pe fiecare din pînzele expuse privirii noastre. Se pare că montajul a fost considerat de prisos!

Scorpio rising de Kenneth Anger a obținut premiul întîi. (Marele Premiu nu a fost acordat, juriul considerînd că nici unul din filmele prezentate nu se încadrau în spiritul întîlnirii). Film în culori despre mitul motocicletei și al motociclismului american (prea multe mituri în acest festival!). Motocicleta, în același timp jucărie și pasiune, obiectul îngrijirilor celor mai atente, al devoțiunii, dar și instrument de teroare. Din păcate, acest film remarcabil ca realizare artistică și montaj, păcătuiește printr-o oarecare confuzie politică.

Papiota de Benjamin Hayeem (SUA). Film pueril la culme. Bursa este controlată de cineva care se naște în fiecare dimineață dintr-o pungă de hîrtie. El distribuie bancnote financiarilor, iar noaptea dispare din nou în punga lui. A nu se recomanda celor nevoiași, muritorilor de foame. Nu știu dacă le-ar veni doar să rîdă de naivitatea autorului!

Nu se întîmplă niciodată nimic de Cuer și Perrin, după o nuvelă de Hervé Bazin. O pereche de pensionari trăiește o viață searbădă în micul lor apartament. Pînă cînd universul lor se schimbă prin moștenirea unei mari sume de bani. Numai că din păcate, din pricina obiceiurilor înrădăcinate și a firii lor timorate de mici-burghezi, ei sînt incapabili să se smulgă monotoniei existenței de pînă atunci.

După părerea noastră este filmul cel mai bun al competiției. Fără a subestima aportul scriitorului Hervé Bazin care prin calitatea nuvelei sale realizează un bun scenariu, există o seamă de notații, de gesturi, de amănunte de decor, care vădesc la autorii transpunerii cinematografice o solidă formație profesională, o direcție de actori care se apropie de cea a lui René Allio din *Bătrîna doamnă nedemnă*.

★

Acest festival permite descoperirea și darea în vileag a tinerelor talente, pentru care o confruntare între amatori și profesioniști poate fi salutară și stimulatoare în creațiile lor viitoare. Să-i urăm viață lungă și cît mai mulți invitați!

Robert GRELIER

Ideea s-a născut cu un an în urmă, la București, unde se întîlniseră reprezentanții comisiei UNESCO din Balcani, și ne putem felicita că aparține țării noastre. Acceptată cu entuziasm, ea a prins viață și iată-ne asistind în Bulgaria (celelalte vor avea loc, pe rînd, în Turcia, Iugoslavia, Grecia, România etc.) la „primul Festival al filmului balcanic". Întîlnire amicală, necompetitivă, avînd drept scop cunoașterea și stimularea reciprocă a cinematografiilor tinere din bătrîna peninsulă. Deviza sa generoasă: arta cinematografică în slujba prieteniei în Balcani — concretizată atît de spiritual într-o miniatură animată cu fantezie de Todor Dinov și proiectată la începutul fiecărei seri cinematografice — a reunit alături de opere mondial recunoscute ca *Electra* lui Kakoyannis și *Pădurea spînzuraților* a lui Ciulei, debuturi promițătoare sau pelicule inegale, dar străbătute de ideea festivalului.

Delegația noastră a dus la Varna *Pădurea spînzuraților*, iar în cadrul proiecțiilor paralele a prezentat: *Harap-alb*, *Gaudeamus igitur* și mai multe documentare printre care *Spre cer* și *Concerto grosso*. În Festival a primat caracterul documentar, realist al peliculei — înțelegînd prin aceasta nu numai specificul unui gen strălucit reprezentat ci al unei întregi concepții asupra filmului jucat. Dacă n-am aminti ca argument decît cele două lungi metraje bulgare *Bula* lui Korabov (autorul *Tutunului)* și *Vicisitudini familiare* (regia Yakim Yakimov) și *Radopolje* (iugoslav) în care influența metodei documentariste, faptele autentice care au stat la baza unora dintre filme se pot descifra cu ușurință.

★

Electra și Radopolje

Cel mai emoționant ca valoare a transpunerii unui fapt autentic, cu suprem realism, pe ecran, mi s-a părut *Radopolje*, al lui Stole Jankovic, film prezentat, din păcate, doar în proiecție paralelă. Pe o piatră-monument e înscris simplu un adevăr cutremurător „În ianuarie 1942 fasciștii au incendiat Radopolje și au împușcat toți bărbații". N-au rămas decît un copil și un bătrîn infirm. În casele distruse, văduvele și fetele încearcă să supraviețuiască, așteptînd sfîrșitul războiului. Oare se va mai ridica vreodată din cenușă Radopolje? Sau va rămîne pentru totdeauna satul damnat de la poalele munților? Eforturile obstinate, de un suflu măreț în simplitatea lor, a acestor femei singure, de a reînvia satul mort, casele arse, căminele distruse, ating în film momente de patos al tragediei antice. Aici *Radopolje* se apropie de *Electra* nu numai ca specific al unor popoare din Peninsulă înrudite ca structură, obiceiuri, natură, ci și ca grandoare a formulei dramatic-patetice, ca permanentă universalitate a sentimentelor, aproape în același mod exteriorizate. În timp, aceste două opere — diferite ca teme, inegale ca valoare — își răspund într-un dialog tragic, avertizînd grav asupra încălcării criminale a vieții, a demnității umane.

Triumful documentarului

Nu e o noutate. De multă vreme scurtmetrajul se situează în fruntea eforturilor de înnoire artistică și tematică, deschizînd drumuri curajoase de investigație a realității, stabilind noi criterii estetice, influențînd salutar filmul de ficțiune. Varna a reamintit faptul prin cîteva valori sigure ale genului proiectate aici. Două „remake"-uri iugoslave, *O lacrimă pe obraz* (prezentat cu succes și premiat la cîteva festivaluri de scurt metraj) și *Skoplje* cunoscut, astăzi și apreciat în întreaga lume — au



Filmul bulgar Vicisitudini familiare urmărește — fără adîncimea impusă de o atare temă — complicațiile ivite într-o familie în care tatăl, ocupat, își neglijează copiii. Filmul place printr-o cursivitate a povestirii și o mișcare degajată, modernă, a aparatului de filmat.



Unul dintre cele mai interesante filme prezentate la Varna: filmul iugoslav Radopolje.

primul festival al filmului balcanic



Un Rebengiuc bărbos, o masă amicală, o gazdă fermecătoare (actrița bulgară V. Stanceva) în cadrul uneia din numeroasele întîlniri între cineaști, prilejuite de Varna.

ridicat de la început stacheta documentarului.

Frumoasa melodie italiană „Una lacrima sul viso" a inspirat regizorului sîrb o excelentă idee de documentar. Doi tineri ascultă cîntecul acasă în liniște, înfiorați de lirismul lui și pe placa ce se învîrte se suprapun, într-un caleidoscop bine ritmat, crîmpeie de viață simplă, cotidiană, alternînd cu imagini din război. Contrapunctul dramatic e subtil: pe o imagine cutremurătoare de război, placa se oprește, neputincioasă, sunetul hîrîit pare suspendat în gol, ca o mînă ce cade fără viață. Totul moare în jur și cîntecul reluat apoi în acest univers pustiit răsună straniu, acuzator.

Viața de azi a popoarelor balcanice a fost bogat reprezentată la Festival de documentarele bulgare, pe teme diferite (unele curajos polemice, ca de pildă critica supra-încărcării elevilor făcută de filmul *Sînt chiar atît de rău?* sau de seria miniaturilor satirice intitulate *Focus)*; de cele iugoslave *(Fete fără băieți, Frontiera)*; de emoționantul poem grec *Calymnos*; de un foarte bun scurt metraj albanez relatînd, la o temperatură artistică mult mai ridicată decît lung metrajul pe aceeași temă *(Primii ani)*, eforturile de construcție ale unei centrale hidraulice *(Bistritza 63)* și bineînțeles, de valorosul nostru *Spre cer* programat nu știu de ce doar în vizionările de după-amiază. În genere a contrariat această bizară selecție care a făcut ca în proiecțiile din afara premierelor oficiale să existe pelicule mult mai reprezentative decît cele pe care le vedeam seara (cum a fost filmul turc *Legenda lui Ali din Keșan*, o povestire originală într-un stil popular captivant sau *Radopolje*, net superior ca mesaj și forță dramatică filmului mai confuz *Omul nu e pasăre)*.

Ideea și genul scurt

Din nou un adevăr vechi, niciodată de ajuns de repetat: 90% din succesul unui film scurt îl asigură ideea — ideea concisă, originală, specifică, simplă și convingător demonstrabilă. Exemple? Strălucite! *Margareta* lui Todor Dinov, să zicem. O floare în mijlocul cîmpiei, o floare pe care se străduie zadarnic s-o rupă, s-o zmulgă din rădăcini, s-o strivească cu tractorul, s-o arunce în aer cu dinamita, un inamic al Frumosului. Dar tot ce nu izbutește cu forța, agresorul, reușește cu un gest ușor, gingaș, copila. Sub mîngîierea ei, floarea se pleacă, se desprinde de tulpină, se oferă voioasă. Desenul nu face decît să contureze, cît mai grațios, anecdota. Care de fapt se reduce la unica, admirabila *idee de film animat*. Inteligibilă, poetică, argumentabilă cu mijloace puține dar sugestive, în cei 114 metri de peliculă. O alta, valoroasă. Un cuartet de coarde cîntă, transportat, muzică de cameră. Armonia e spartă brusc de un trombon strident, agresiv. Violoniștii încearcă să-l ignore, apoi înfuriați, îl alungă; trombonistul revine cu încăpățînare; ei îl aruncă atunci în apă, crezînd că-și pot continua în liniște melodia. Dar apare din nou, ud și mai distonant ca de obicei, trombonul. Și uimirea, mînia, revolta artiștilor devine neputincioasă în fața insolenței, perseverenței grosolane; treptat ajung și ei să intoneze, contaminați, același zgomotos, abracadabrant amestec de sunete. Armonia dispare, ucisă de agresivitate. Ideea rinocerizării susținută inițial de Eugen Ionescu (pe care o admirasem la un alt festival în concepția plastică a lui Leniça) reapare și mai concisă, mai accesibilă, în această densă pilulă filozofico-estetică. Personal, prefer concluzia mai optimistă, rațională a lui Dinov din „*Margareta*" acestei alinieri tragice la absurditate. Mai lungă, mai greoaie satira antibirocrată *Vaca și frontiera* a prilejuit animatorilor sîrbi din celebra școală de la Zagreb, momente de un comic incisiv, swiftian.

Să ne cunoaștem vecinii

Un tur balcanic-fulger prilejuit de acest instructiv festival cinematografic:

— Știați, de pildă, că primul film artistic bulgar a fost realizat în 1915 de Vasil Ghendov și se intitula (semnificativ) *Bulgarul galant?*

— Că Orestis Laskos a fost unul dintre fondatorii școlii moderne grecești de film (excelînd în ecranizări) printr-o adaptare a idilei *Daphnis și Chloe?*.

— Că în 1905 un fotograf din Bitolia, Milton Manaki, a turnat primele documentare iugoslave (glorioasă tradiție!) scurte reportaje ale unor demonstrații și răscoale țărănești din Macedonia?

— Că *Tana* (evocînd momentul istoric al înființării cooperativelor sătești, de pe fundalul căruia se desprinde o frumoasă poveste de dragoste) reprezintă cel dintîi film artistic jucat, realizat în Albania în 1958?

Alice MĂNOIU

Cu ocazia festivalului balcanic am înregistrat și cîteva opinii despre filmul românesc:

Lila Kurkulacu — regizoare, Grecia, (autoarea *Insulei tăcerii*, premiată la Veneția și a altor interesante filme documentare și istorico-biografice)

„Felicit pe regizorii impresionantului documentar Spre cer care au știut atît de bine să insufle viață unor mașini rigide, făcîndu-le emoționante, grăitoare prin efortul uman investit în ele. O filmare modernă, interesantă, unghiuri și cadraje inedite, un montaj ce urmărește ritmul, tensiunea interioară a reportajului.

M-a cucerit prin ineditul și prospețimea temei și comedia lui Vitanidis Gaudeamus igitur. Regizorul s-a dovedit tot atît de tînăr, de entuziast ca și eroii săi, reușind să transmită cu sinceritate emoția și tensiunea examenelor. Mi-au plăcut, în deosebi, filmările de noapte, străbătute de o poezie juvenilă și provincială. În schimb am rezerve asupra montajului care, în deosebi în a doua parte a filmului, n-a mai păstrat ritmul și tensiunea începutului".

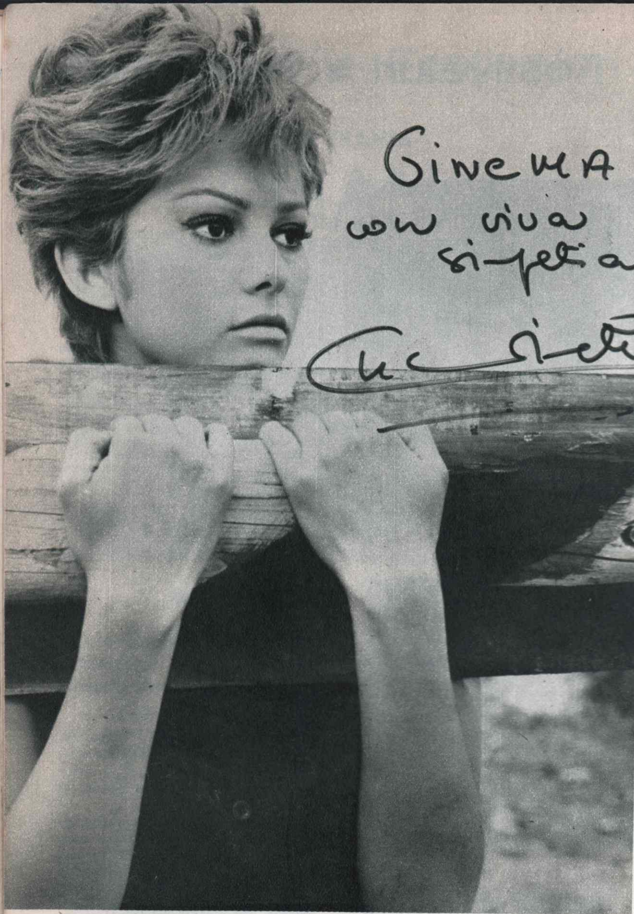
Enrico Fulchignoni, șeful secției „Filme și Televiziune" din Departamentul cultural al UNESCO-ului

„Pădurea spînzuraților m-a impresionat profund. Ciulei e un Orson Welles român. O personalitate copleșitoare, care simți că are totdeauna ceva mai mult de spus decît îi permite cadrul. Un temperament artistic vital, shakespearian, ce păcătuiește prin abundență, exces de idei și imagini.

Documentarele românești pe care le-am văzut aici se detașează de toate celelalte prin iscusința de a folosi coloana sonoră, de-a experimenta curajos muzica modernă. Ilieșu mi se pare unul dintre puținii regizori înzestrați cu simțul elementului coregrafic privit în spațiu, capabil să sesizeze sensul corpului, al volumelor, al ritmării lor armonioase și să le miște în perimetrul cinematografic. Cineastul realizează o originală sculptură abstractă, o adevărată magie în spațiu".

Corespondență din ROMA

CLAUDIA CARDINALE „Sînt ferm hotărîtă să rămîn eu însămi"



Revistei „Cinema" cu cea mai vie simpatie. Claudia Cardinale



În ochi — ceva meridional, intens, în chip — o noblețe arhaică, gura — trufașă și rustică, mîinile — aspre și uscate de băiat. (Alberto Moravia, portret Claudia Cardinale)

„Mulți o consideră ca pe o pisică superbă, tolănită pe sofa, bună doar să se lase mîngîiată. Dar băgați de seamă: mai curînd sau mai tîrziu, această pisică va deveni o tigroaică și-l va sfîșia pe dresor." Luchino Visconti a văzut limpede: Claudia Cardinale n-a sfîșiat încă nici un dresor, dar nu încape nici o îndoială că nu mai e făptura aceea docilă, timidă, ascultătoare, ușor leneșă, de acum cinci ani, cînd turna sub îndrumarea lui, *Rocco și frații săi*.

Mai țin minte cum am văzut-o atunci, în primăvara lui 1960. Purta un pulover roz cu o fustă plisată și un modest șirag de perle în jurul gîtului; părea una din nenumăratele eleve ale unui liceu internațional, una din acelea care învață limbi străine pentru a obține diploma de interpretă sau pentru a deveni „hostess" pe o linie de transporturi aeriene. Chipul ei grațios era încordat într-un surîs nesigur. Vorbea puțin, alegîndu-și cuvintele cu grijă, într-o italiană încă incertă și străbătută de inflexiuni franțuzești.

La ora aceea, cariera ei abia începea. Cu trei ani în urmă, în septembrie 1957, nimerise la Veneția, în timpul Festivalului: cu ocazia unei săptămîni a filmului italian la Tunis, fusese proclamată cea mai frumoasă italiancă din oraș, iar „Unitalia" îi oferise ca premiu această călătorie. În holul hotelului Excelsior, unde spre seară se adunau (pe vremea aceea, Festivalul era încă un eveniment important) atîția cineaști iluștri, producători și regizori, intrarea ei a făcut senzație: toată lumea și-a întors privirile spre fata aceea înaltă, frumoasă, brunetă, cu un păr bogat ce-i cădea pe umeri, și toată lumea s-a gîndit s-o facă actriță.

ÎN SFÎRȘIT, O FIINȚĂ NORMALĂ

Cel care a tradus ideea în faptă a fost Franco Cristaldi, președintele societății „Vides", care o lansase de curînd pe Rosanna Schiaffino: dar Claudia a șovăit multă vreme înainte de a accepta. Nu era de loc convinsă că dispune de calitățile necesare, nu era de loc convinsă că drumul ei ar fi fost cinematograful. Într-adevăr, după cîteva luni de studiu la Centrul experimental, a fugit, s-a întors acasă, la Tunis.

Că a devenit actriță nu era convinsă nici atunci cînd a chemat-o Visconti pentru *Rocco și frații săi* și în urma ei se înșira o serie de succese — *I soliti ignoti (Necunoscuții obișnuiți), Un maledetto imbroglio (O încurcătură blestemată) Il bell'Antonio, I delfini*. Cînd Visconti a invitat-o să ia loc la masa lui, întîlnind-o într-o seară la festivitatea nu știu cărei înmînări de premii, și cînd tot Visconti i-a spus unui fotograf: „Fotografiază-mă cu fata asta, noi doi o să facem în curînd un film", — Claudia s-a gîndit că nimic nu e adevărat, că nu e vorba decît de o glumă.

Gusturile ei erau simple: îi plăceau rochiile negre, muzica lui Mozart, marea, „risotto alla marinara" (orez marinăresc), ura localurile de noapte, cafenelele de pe Via Veneto, restaurantele la modă, automobilele de curse. Se farda puțin, nu purta rochii decoltate, prefera taioarele, chiar și seara. Lăsa impresia unei fete fără mofturi, ușor sperioasă, strîns legată de convenționalismul și „tabu"-urile unui mediu micburghez.

„Clișeul" acesta de fată cuminte și ascultătoare, harnică, punctuală, exactă pînă la plictis, străină de reacții sau de împotriviri, dedicîndu-se în întregime casei și muncii, un robot zîmbitor manevrat de producătorul Cristaldi, disciplinată ca un recrut, „clișeul" acesta se ține scai de ea și astăzi. Confirmarea o dau aprecierile tovarășilor ei de muncă, ale regizorilor ei: „O fată simplă, ușor de descifrat. În sfîrșit, o ființă normală într-un mediu de nevropați", zice Marcello Mastroianni. „Are toate caracteristicile frumuseții italiene, dulce, liniștită, pașnică", adaugă George Chakiris. Iar Henry Hathaway: „E actrița cea mai destoinică și cea mai puțin dificilă din cîte au lucrat cu mine".

CLAUDIA — MORAVIA — VISCONTI

Cel dintîi care i-a făcut un altfel de portret este Alberto Moravia, care a scris și o scurtă monografie despre ea: Moravia a găsit în ochii ei de fetișcană „ceva meridional, intens", în chipul ei „o noblețe arhaică"; a reținut „forma trufașă și rustică a gurii", mîinile „aspre și uscate de băiat". De data aceasta, Visconti, a ținut să-i răstoarne imaginea: fața machiată într-o culoare închisă, gura palidă, ochii dilatați, aproape arși. În ultimul film al lui Visconti, *Stelele Ursei*, Claudia devine o Electră a timpurilor noastre, lacomă, necruțătoare, de-a dreptul crudă. „Cînd m-am văzut în primele secvențe", zice Claudia, „n-am izbutit să mă recunosc. Luchino mi-a tras părul la spate încît păream cheală, aveam o gură înghețată, un obraz colțuros".

Fata care cu numai patru ani în urmă, pe vremea lui *Rocco* era cuprinsă de panică atunci cînd Visconti îi adresa cîte un cuvînt, astăzi îi spune afectuos: Luchino. A devenit degajată, aproape îndrăzneață. Pasul ei e sigur, rîsul e plin, franc, fără urme de timiditate, iar eleganța e aceea a unei femei care a cutreierat lumea și a cîștigat un rafinament bine verificat, o femeie care a dobîndit, deopotrivă, curajul îndrăznelii și simțul măsurii. Astăzi, își poate exprima cu ușurință păreri precise și personale (altele decît cele vagi și generale, de odinioară), vorbește despre propriile sale experiențe într-un limbaj bogat și într-o bună limbă italiană.

O ITALIANCĂ LA HOLLYWOOD

Începutul anului acesta a găsit-o în America, la Hollywood, unde a turnat *Blindfold (Cu ochii legați)*, alături de Rock Hudson, în regia lui Philip Dunne. În iunie se afla în Spania, pentru a interpreta *I centurioni*. În iulie a plecat la Rio de Janeiro, ca protagonistă a unui film de Franco Rossi, intitulat *Una rosa per tutti (Un trandafir pentru toți)*. Pe urmă, în toamnă, se va întoarce iar la Hollywood, pentru un film cu Burt Lancaster. După terminarea acestui film, va porni din nou la drum, tot cu Franco Rossi, într-un fel de călătorie cinematografică în jurul lumii, un fel de „Lumea văzută de Claudia". Dacă proiectul acesta nu va fi amînat, se va întoarce acasă — pentru cîteva zile de vacanță — abia pe la jumătatea anului viitor. Dar nu se plînge, nu-i pare rău că e silită să lucreze atît de mult, fără o clipă de răgaz: la urma urmei, îi place să călătorească, are o curiozitate mereu vie, de fetiță, față de toate aspectele realității, față de țările străine. Cînd e într-un loc străin și i se acordă o clipă de răgaz, se scoală dis-de-dimineață, se amestecă în forfoteala străzilor, face plimbări pe jos fără Baedeker și fără ghid. La Bangkok, a ieșit pe furiș din hotel, noaptea, „ca să priceapă cum e orașul acesta". În Spania, ori de cîte ori avea o zi liberă, pleca la Toledo, la Saratoga, la Bur-

gos. Saloanele, cocktailurile, premierele mondene, le acceptă fiindcă fac parte din „rutină", din obligațiile ei sociale, dar relațiile care-i plac sînt altele: o conversație spontană cu o țărancă madrilenă, cu pescarul care n-a văzut-o niciodată pe ecran și care-i destăinuie secretele meseriei sale. Singurele lucruri pe care le regretă cu adevărat sînt marea și viața leneșă de pe plajă, ca pe vremea cînd era fetiță, la Tunis.

DE CE ATÎTA ARTIFICIU?

Tocmai de aceea, Hollywoodul nu-i place. „Cînd am fost prima dată în America, la premiera *Ghepardului*, am crezut că înnebunesc văzînd lumea cum aleargă incontinuu, după orare stabilite pînă la ultima secundă". Iar acum, i-a fost deajuns o săptămînă de probe, coafuri, machiaj, costume, — șoferul care o aștepta la poartă ca s-o ducă la hotel — pentru a-i întări prima impresie. „Orice lucru acolo e artificial", povestește ea: „M-am întrebat întotdeauna de ce e atîta artificiu în cinematografia americană, ca — de exemplu — apartamentele lui Doris Day, cu bucătăriile imaculate și cu revistele aranjate geometric. La Hollywood am înțeles: locuințele lor sînt într-adevăr așa, totul e, în fond, ireal. Același lucru se întîmplă cu femeile americane. Într-o seară am fost la o festivitate de premiere și nu izbuteam să-mi iau ochii de la femei: părea că ieșiseră toate din aceeași matcă, aparțineau unei alte lumi, așa împopoțonate, vopsite și artificiale cum erau. Casa producătoare a filmului *Blindfold* a încercat să mă supună aceluiași tratament, aceluiași proces de stilizare: au cheltuit o mulțime de bani ca să mă atragă în împărăția lor, ungîndu-mi fața cu farduri și mîzgălindu-o cu ruj. Eu nu mă folosesc niciodată de ruj. Păream o păpușă automată. Cînd am văzut fotografiile cu chipul meu, m-au apucat toți dracii! Le-am mîzgălit pe toate cu cerneală, mi-am șters fardurile și am insistat să mă fotografieze așa cum sînt. Timp de doi ani am refuzat invitațiile Hollywoodului, și acum înțelegeam că făcusem bine. Dacă m-aș fi dus mai înainte acolo, poate că n-aș fi fost în măsură să-mi impun punctul meu de vedere. Mi-am dat seama că, după ce m-au examinat ca pe un cobai, cei de la Hollywood aveau de gînd să șteargă cu buretele ființa mea adevărată, pentru a mă transforma într-o străină. Dar eu sînt ferm hotărîtă să rămîn eu însămi."

Enrico ROSSETTI

„NU AVEM BANI DAR SÎNTEM DOLDORA DE SPERANȚE"

Scurt istoric al cinematografiei elvețiene

Ne-ar fi imposibil să vorbim de primele filme mute turnate în jurul anilor 1920 în Elveția pentru că ele s-au pierdut. Singurele filme — de început — de care avem azi cunoștință sînt cele ale genevezilor Léo Tombet și Robert Florey care au realizat pelicule burlești. Florey a plecat însă imediat la Hollywood unde de altfel lucrează și azi. În 1925 Jean Choux realizează *Vocația lui André Carrel* încredințînd unul din roluri (cel mai important) unui tînăr fotograf pe nume Michel Simon (același pe care-l cunoaștem cu toții grație carierei sale internaționale). Asistentul lui Choux, Charles Duvanel a devenit mai tîrziu unul din cei mai buni documentariști elvețieni și a realizat printre alte filme *Arenele albe* (1928) și *Anul viticol* (1948).

Singurul nostru cineast cunoscut în străinătate: Lindtberg.

Începînd de prin 1930 cinematografia elvețiană pornește la adaptarea operelor unor autori de valoare. Printre ei îi amintim pe Ramuz în Elveția franceză și Jeremias Gotthelf și Gottfried Keller în Elveția germană. Numai că filmul realizat după romanul „Segregația rasială" de Ramuz și intitulat *Răpirea* a fost semnat de un regizor de origină slavă și ilustrat de muzica lui Honegger. În 1939, Max Haufler turnează *Farinet*, tot după o operă de Ramuz. În rolul titular a apărut actorul francez Jean-Louis Barrault. După cum se vede contribuții cam prea puțin autohtone la dezvoltarea cinematografiei elvețiene.

Abia în Elveția germană, regiune mai populată și cu o cultură mai bogată pornește să prindă chiag o adevărată producție națională. Primul film elvețian de o oarecare importanță *Pușcașul Wipf* (1938), adaptat după un basm popular este opera singurului nostru cineast cunoscut în străinătate, Léopold Lindtberg. În acest film regăsim toate elementele tipice ale cinematografiei elvețiene: viața unui mic orășel, mobilizarea, camaraderia militară. În 1940, Lindtberg transpune pe ecran opera lui Gottfried Keller *Scrisori de dragoste prost folosite*, obținînd un premiu la Festivalul de la Veneția din 1942. În 1941, același regizor turnează un film, *Marie-Louise*, despre viața copiilor refugiați în Elveția în timpul războiului. Cea mai bună lucrare însă din anii războiului rămîne, *Romeo și Julieta la țară*, o adaptare după G. Keller, realizată de H. Trommer și V. Schmidly, operă plină de prospețime și sensibilitate. În ciuda acestor calități, filmul a însemnat un eșec comercial.

În 1945 Lindtberg realizează *Ultima șansă*, singurul film elvețian care a făcut mare carieră în străinătate. Autorul său obține numeroase premii și distincții internaționale. Lindtberg este primul care s-a apucat de un subiect mai puțin regionalist și folcloric: cîțiva prizonieri aliați evadați din lagărele italiene, întîlnindu-se cu un grup de refugiați din țările năpăstuite de fasciști ce încercau să ajungă în Elveția, îi apără împotriva soldaților germani. Lindtberg a avut curajul să-și lase personajele să se exprime fiecare în limba sa maternă. Același procedeu reluat în 1950—51 de realizator în *Patru într-un jeep* s-a dovedit a fi mai puțin fericit. Totuși, filmul a primit mai multe distincții internaționale.

Un deceniu între două filme... bune

După *Ultima șansă* au trebuit să treacă aproape 10 ani pînă să se realizeze un alt film de valoare internațională. În 1954, pentru a comemora 100 de ani de la moartea lui Jeremias Gotthelf, Frantz Schnyder a prelucrat pentru ecran *Uli, băiatul de la fermă*, descriind viața rurală din secolul trecut. Succesul filmului a fost atît de mare încît l-a determinat pe autor să se apuce și de „seria a-II-a" a acestei povești, din păcate rămînînd însă foarte departe de reușita inițială.

În 1955, doi tineri elvețieni, Alain Tanner și Claude Goretta, pleacă în Anglia și turnează pentru „Free cinema" *Plăcută vreme*. Întorși acasă, Goretta, se angajează la televiziune și devine unul dintre cei mai apreciați realizatori pentru micul ecran. Cît despre Tanner el rămîne în cinematografie și face un scurt metraj pentru ecran triplu intitulat *Școala* și un altul, *Ucenicii*, film dedicat vieții ucenicilor, muncii, bucuriilor, grijilor lor. Imaginile operatorului Artaria sînt minunate, iar filmul scoate la iveală două elemente importante: decăderea familiei în mediul urban și proasta orientare, dacă nu chiar absența totală de orientare profesională. Se poate reproșa filmului, ca de altfel multor documentare elvețiene contemporane, de a fi cam vagi, rău structurate și montate cu o oarecare neîndemînare.

Henry Brandt a realizat în 1955 un remarcabil documentar în Africa, *Nomazii soarelui* (tribul Peuhls-Boros) despre care Jean Rouch spune că marchează o etapă importantă în filmul etnografic. După acest succes el se dedică documentarului, dar nu mai reușește în operele care au urmat să se ridice la nivelul atins de primul.

Walter Marti împreună cu colaboratoarea sa, Reni Mertens, au realizat în 1962 un emoționant și foarte frumos film, *Nașterea Sfîntului prunc*, interpretat de copii surdo-muți. Se pare că infirmitățile celor mici îl preocupă mult pe Marti care s-a apucat de curînd de un lung metraj despre copiii înapoiați.

În 1963, Alexandre Seiler turnează pentru oficiul elvețian de turism două scurt metraje intitulate *Zăpada* și *La suprafața apei*, acesta din urmă obținînd marele premiu de la Cannes. Banii aduși de succesul acestor pelicule l-au ajutat să abordeze lung metrajul și în 1964 el îi investește cu mult curaj într-un film consacrat problemelor muncitorilor italieni din Elveția: greutățile pe care le întîmpină, șovinismul pămîntenilor, mizeria. Acest film de ascuțită critică socială a fost însă din păcate un insucces comercial.

Artistul nu este „rentabil"

În general, creatorii noștri de film sînt nevoiți, din lipsa mijloacelor materiale, să se limiteze uneori ani de-a rîndul, la pelicule publicitare. Exemple se pot da multe: Herbert E. Meyer, de pildă; Paul Lambert, scriitor, explorator, operator care a trebuit să facă apel la producători străini ca să-și monteze imaginile aduse din Brazilia. Obiectul studiului său l-au constituit indienii din Amazonia (film prezentat la Festivalul de la Locarno 1965); Jean-Louis Roy, documentarist interesant sau Ernest Ansorge, creator de filme de desene animate sau, în sfîrșit, Edmond Liechti, poate cel mai cunoscut realizator din domeniul desenului animat elvețian.

Tinerii regizori încearcă însă să opună un umăr comun greutăților pe care le întîmpină mereu mai des. Astfel ei s-au grupat și au fondat „Asociația elvețiană a realizatorilor de film". Scopul lor este să pună bazele unei adevărate cinematografii, o școală după modelul celor din Anglia, Italia, Polonia, Cehoslovacia sau Franța.

Cred că există trei cauze principale care ar putea explica cvasi inexistența unei cinematografii elvețiene. Mai întîi, climatul nu e propriu creației artistice într-o țară unde artistul este exclus din societate și considerat adeseori ca un parazit și un leneș pentru că nu este „rentabil". Apoi, subiectele tratate au fost de cele mai multe ori regionaliste și prea folclorice, drept care nu au păstrat decît un interes local, neputînd trece dincolo de hotarele țării. Și în sfîrșit, Elveția nu are o producție națională cinematografică reală, nici particulară și nici de stat.

E drept că de prin 1962 există un fel de vagă lege de ajutor național, dat producției cinematografice, care prevede acordarea anumitor subvenții filmelor „remarcabile ca valoare artistică, culturală și politică, care să justifice o distincție internațională"... Cred că fraza ne scutește de orice alte comentarii. Documentariștii, la rîndul lor, au dreptul la o primă care se plătește după vizionarea filmului de către o comisie guvernamentală. Dacă pelicula place, există o șansă de a recupera ceva din cheltuieli, dacă nu, regizorul rămîne înglodat în datorii. Deci, realizarea unui film rămîne un act de mare curaj și un lux greu abordabil.

„Nu avem bani dar sîntem doldora de speranțe", spun tinerii noștri cineaști. Și în primul rînd domină nădejdea că oficialitățile vor înțelege o dată și o dată că trebuie să sprijine nu numai filmele gata terminate și, eventual, geniale, ci organizarea pe baze noi a unei adevărate cinematografii naționale.

Jacqueline VEUVE

Ultima șansă, singurul film elvețian care a făcut mare carieră în străinătate



Corespondenţă din R. F. Germană

Candidaţii la glorie

Cînd tinerii pasionaţi de cinema manifestau la Oberhausen acum cîţiva ani, sperau ei oare să atragă altceva decît atenţia publicului sau contraatacurile industriei de film din Germania Occidentală?

Mai tîrziu, aceeaşi industrie cinematografică l-a sprijinit doar pe unul singur din toţi cei care au semnat faimosul Manifest. Pe cel mai cunoscut în domeniul scurt metrajului şi al filmului experimental. Deci cel care prezenta cele mai multe garanţii de reuşită (sau cele mai puţine riscuri). Numai că socoteala de-acasă... Cu alte cuvinte, Vesely, pentru că despre el este vorba, a realizat *Pîinea anilor tineri* care a fost un dezastru. Cam acestea au fost — e drept foarte rezumativ — rezultatele mult discutatului manifest.

UN FILM DESPRE DIVORŢURI

Un alt tînăr provenit însă din cinecluburi, care a fondat o casă de distribuţie îndreptată îndeosebi spre filmele de artă şi spre cele „condamnate", a avut noroc cu *Tăcerea* (regizor Ingmar Bergman) care i-a umplut dintr-o dată casa de bani şi i-a permis să producă singur. În el îşi pun toată nădejdea Strobel şi Tichawsky, de pildă, cei mai progresişti regizori de scurt metraje din Germania Occidentală care sînt în curs actualmente să realizeze primul lor lung metraj asupra divorţurilor. Naraţiunea se bazează evident — şi din păcate — pe o bogată documentaţie faptică.

Walter Krüttner, destul de progresist şi el, cunoscut pentru documentarul despre bîrlogul lui Hitler şi care lucrează în prezent la un scurt metraj despre Theresienstadt şi activităţile culturale ale deţinuţilor, a pus la rîndul său bazele propriei sale case producătoare şi a abordat lung metrajul.

O PRIMĂ „SOLUŢIE": CASA PRODUCĂTOARE PERSONALĂ

Şi Peter Schamoni a ajuns la concluzia că singura soluţie pentru a fi cît mai liber este să nu depinzi de alt producător. Drept care îşi va finanţa singur primul lung metraj, o ecranizare a unui roman de Günter Sueren. Autor al mai multor scurt metraje Schamoni este şi deţinătorul unor premii importante. Primul său film a avut ca subiect Festivalul tineretului de la Moscova. Ultimul său premiu i-a fost decernat anul acesta la Berlin, pentru un documentar dedicat oraşului Drezda.

...DAR FAMILIA SCHAMONI...

... nu se mulţumeşte doar cu un singur reprezentant în cinematografie. Fratele lui Peter, Ulrich, a fost asistentul lui Dieterle şi Rudolf Cartier, a realizat un interesant documentar despre Iugoslavia şi va termina în curînd primul său film de lung metraj cu Vlado Kristl în rolul principal. Thomas Schamoni, fratele numărul 3, s-a lansat de curînd cu un comentariu filmat asupra *Bibliei*, uriaşa producţie semnată de John Huston, pregătindu-se şi el să intre pe poarta cea mare, adică să atace filmul artistic. Al patrulea şi cel din urmă frate Schamoni este un apreciat operator al televiziunii germane.

Am văzut deci că cel mai bine — dar nu şi cel mai ieftin — e să ai propria ta casă producătoare.

CE FAC ÎNSĂ CEILALŢI?

Cei care au doar idei şi putere de muncă.

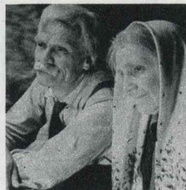
Se adresează „Tînărului film german", un comitet înfiinţat de curînd cu intenţia de a acorda o şansă tinerilor aspiranţi la gloria celei de-a şaptea arte. Aceştia sînt obligaţi să prezinte — o dată cu o cerere — în afara scenariului complet (şi dacă se poate perfect) şi un deviz absolut exact al cheltuielilor necesitate de viitoarea lor operă (de preferat capodoperă). Comitetul şi-a propus să ajute zece pretendenţi. Şi iată cum: guvernul suportă cheltuielile, iar realizatorii le rambursează după ce filmul e gata şi a ieşit pe piaţă. Vai de cel însă care nu face săli pline imediat!

Henri HENNEICKE

CRONICA FILMULUI STRĂIN



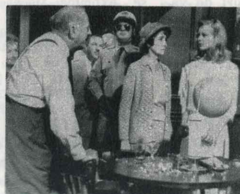
TREI SURORI



A FOST ODATĂ UN MOŞ ŞI O BABĂ



CAMERA ÎN FORMĂ DE „L"



DULCEA PASĂRE A TINEREŢII



CORBII

CRONICHETA: **ONORABILUL STANISLAS, AGENT SECRET ■ PĂCAT DE BENZINĂ ■**
CARNET: **CĂPITANUL ZERO ■ VANINA VANINI ■ PÎNĂ LA ORAŞ NU E DEPARTE ■**

CONTRACRONICA

I

Cehov, autor modern

Exista în ecranizarea celebrei piese cehoviene un risc formidabil, riscul piesei în cutia de conserve, pe care regizorul Samsonov şi l-a asumat în întregime, intervenind însă printr-un montaj remarcabil care adaugă o nouă dimensiune spectacolului. Tăieturile — în raport cu textul piesei — sînt neglijabile, transpunerea respectă chiar şi desfăşurarea tablourilor. Mărturisim că o asemenea formulă, care pare la prima vedere o cădere în vechiul păcat — în păcatul ecranizării ca atare a spectacolului de teatru — nu ne-a displăcut. Fiindcă filmarea propriu-zisă a acestui spectacol, este atît de inteligentă, „camparea" (pentru a folosi un barbarism din limbajul tehnic al cinematografiei), încadrarea personajelor, planurile şi unghiurile din care sînt luate vederile, sînt atît de bine alese, încît spectatorului îi este extrem de uşurată sesizarea coordonatelor fundamentale ale subtextului cehovian — tema frumuseţii irosită zadarnic. Această temă este concretizată pe de o parte în adecvarea mimicii actorului la replică, iar pe de altă parte în ceea ce prin *mimica respectivă* se exprimă mai mult decît în textul propriu-zis. În modul de transpunere cinematografică această piesă arhicunoscută ne-a relevat noi nuanţe care ne-au scăpat la lectură sau la multiplele vizionări teatrale. În primul rînd, factura contemporană a piesei, actualitatea semnificaţiei ei fundamentale, întreaga literatură contemporană a „incomunicabilităţii", a solitudinii care nu poate fi spulberată nici de cele mai bune intenţii, nici de cel mai arzător devotament, nici de cele mai sublime aspiraţii (vezi tragica dragoste dintre baronul Tuzenbach cu sora cea mai mică) îşi au izvorul în subtextul cehovian. Am îndrăzni să spunem chiar că teatrul absurdului, cu ideea înrudită a realităţii care se dizolvă în secvenţe incomprehensibile îşi găseşte unul din izvoare nu numai în temele dezvoltate de personajul cehovian Solionîi, dar chiar în filozofia care domină viaţa lui Andriuşa şi în destinul acestor militari care-şi mută sentimentele o dată cu catrafusele, dintr-un bivuac într-altul. Cehov ţinea la elementul de „vodevil", de comedie a moravurilor, de critică a slăbiciunilor intelectualităţii, vizibile în figura lui Andrei Prozorov şi mai ales în leit-motivul lui Cebutokin: „Nu existăm, ci ni se pare doar că existăm"!

În sfîrşit, ca personajul cel mai înaintat al piesei, apare — în contra interpretării tradiţionale — baronul Tuzenbach, visătorul aparent incorigibil, şi nu Verşinin, omul cu o intuiţie mai exactă a prezentului şi a viitorului, dar în a căruia inactivitate există un germene de primejdie care l-a distrus pe Andrei Prozorov. Aceasta pentru că Verşinin nu oferă în fond nici o soluţie, nici chiar un început de soluţie (el exprimă în modul cel mai fundamental şi mai complet impasul în care se afla — şi se află încă azi în apus — intelectualitatea burgheză), în timp ce Tuzenbach reprezintă unica ieşire po-

UL FIL MULUI SOVIETIC

TREI SURORI (U.R.S.S.) **Scenariul și regia: S. Samsonov. Imaginea: F. Dobronrabov. Decorurile: S. Voronkov și I. Novoderejkin. Muzica: V. Dehterev. Interpreți: L. Sokolova, M. Volodina, T. Malcenko, L. Gubanov, A. Larionova, L. Ivanov, L. Galis, O. Strijenov, V. Drujnikov.**

sibilă dintr-o situație de marasm, unica posibilitate de transcedare a ei. Nu întîmplător, nimeni nu-l înțelege pînă la capăt, nu întîmplător nici femeia pe care o iubește nu-i răspunde la sentimente, deși el este cu un cap mai presus decît toți ceilalți, și încarnează în fond un ideal care depășește toate aspirațiile ei bovarice. Nu întîmplător Tuzenbach este singurul erou care moare și este *victimă absolută*. Realizările actoricești sînt numeroase și ele ar însemna aproape reenumerarea numelor de pe generic. Mașa (M. Volodina) — sora mijlocie — este personajul central în transpunerea actuală, nu Irina, sora mai mică ce reprezenta, în interpretările tradiționale, în chip schematic, viitorul. Pe nesimțite axa spectacolului devine relația între Mașa și Verșinin și filozofia lor disperată, dar cu inflexiuni populare, o filozofie a nepăsării aparente, a reconcilierii cu o soartă ingrată, se revarsă contagios asupra celorlalte personaje, exprimînd tonusul fundamental al lucrării.

Regizorul Samsonov a reușit să insufle acestor două personaje o sensibilitate specifică, nobilă și în același timp cu inflexiuni populare. Urmărind cu fidelitate transpunerea piesei pe ecran, el a renunțat chiar la momente de efect cum ar fi fost reprezentarea duelului dintre Tuzenbach și Solionîi, sau a atmosferei încordate din căsnicia lui Verșinin; chiar incendiul este sugerat doar prin cîteva secvențe. În direcția dezvăluirii mobilurilor psihologice ale unor personaje care reduse în film la dimensiunea lor scenică, par schematice, regizorul ar fi trebuit să-și ia mai multe libertăți față de piesă. Astfel de personaje secundare într-un spectacol teatral, cum ar fi Solionîi și profesorul de latină, soțul Mașei, apar în transferul echivalent de pe ecran, drept simple caricaturi. Or, prin Solionîi, Cehov a pus o problemă specifică, dar nu în termenii grotescului, așa cum reiese din film—a intelectualului „outsider", a revoltatului care este exclus din cercul celor pe care-i revoltă lumea provincială. Replicile personajului nu sînt atît de stupide cum par și ironiile cu care își copleșește interlocutorii au ceva profund și adevărat, care putea fi valorificat într-o transpunere mai creatoare.

Centrul de greutate al filmului lui Samsonov este axat nu pe relațiile dintre cele trei surori, ci pe întregul cerc din micul orășel de provincie. El nu a putut evita însă estomparea aproape completă a personalității surorii celei mai mari, interpretată de altfel destul de sec. Celebrele tirade și autodefiniri ale poziției existențialiste ale celor trei surori, sînt astfel debitate fără un raport intrinsec cu relațiile dezvăluite de aparatul cinematografic. Ele reprezintă în film un balast, balastul piesei de teatru. În măsura în care narațiunea cinematografică se supune unui dinamism specific ea admite replica teatrală, dar numai în cadrul unei ciocniri de caractere sau ca un comentariu liric. În asemenea momente „discursive" însă, transpunerea regizorului este lovită de oarecare monotonie. Ceea ce îi reușește cel mai bine este crearea unei atmosfere specifice a unui conac de provincie, cu tipuri caracteristice, condamnate de o orînduire potrivnică la inactivitate. Există în această atmosferă un lirism discret, o poezie a naturii și o plăcere a dezvăluirii reciproce a sufletelor care ne face să uităm încetineala inevitabilă a desfășurării dramatice. În ciuda unei concluzii finale destul de sceptice, lirismul lui Cehov ne face să privim cu optimism viitorul celor trei surori. Filmul creează o impresie stenică, dă sentimentul unei prospețimi, a unui parfum subtil, pe care, de pildă, viața de provincie în secolul 20 și-a pierdut-o cu desăvîrșire. Plictisul, monotonia meschină a vieții provinciale contemporane, așa cum o regăsim în filmele lui Bardem, în unele producții din „free-cinema" sau în unele tablouri ale provinciei franceze, este — în ciuda șirului interminabil de automobile, de camioane și de spectacole la televizor—, mult mai dezesperantă și lipsită de surpriza revelațiilor umane decît a celor trei surori. Cehov rămîne un mare autor vital, și este meritul filmului de a ne fi subliniat, o dată mai mult, această importantă dimensiune.

Horia BRATU

Cele trei surori în viziunea lui Samsonov: Mașa (M. Volodina), Olga (L. Sokolova) și Irina (T. Malcenko).





...Un film care trebuie „citit" ca un basm, seara, la gura sobei.

...Ca un imens fluviu liniștit

A FOST ODATĂ UN MOȘ ȘI O BABĂ **O producție „Mosfilm", 1964. Scenariul: Iuri Dunski, Valeri Frid. Regia: Grigori Ciuhrai. Imaginea: Serghei Poluianov. Decorurile: Boris Nemecek. Sunetul: Semion Litvinov. Interpreți: Ivan Marin, Vera Kuznețova, Ludmila Maksakova, Gheorghi Martiniuk, Galina Polskih.**

Ciuhrai ne-a obișnuit cu un umanism cald, profund. Ca cel din *Al 41-lea*, din *Balada soldatului* sau din *Cer senin*. Pe un fundal de balalaici și coruri melancolice, *A fost odată un moș și o babă* istorisește o poveste plină de duioșie, presărată cu acele amănunte neînsemnate din care este făcută viața de toate zilele. Un film care trebuie „citit" ca un basm, seara, la gura sobei, privit ca un imens fluviu liniștit ce ar putea simboliza existența noastră.

Acest al patrulea lung metraj al cunoscutului realizator sovietic vădește o manieră oarecum diferită de cele precedente: romantismul și lirismul lasă loc liber aici unei viziuni mai realiste, unei căutări a simplității. De astă dată acțiunea se desfășoară în Nordul îndepărtat, ațipit sub zăpadă, iar pulsația lentă a operei cinematografice se armonizează cu ritmul naturii și placiditatea unui subiect cu desăvîrșire lipsit de peripeții sau lovituri de teatru. Filmul ne apare ca o meditație psihologică și morală centrată pe caracterele personajelor principale.

După ce un incendiu le-a distrus gospodăria, un moș și cu baba lui se duc tocmai dincolo de Cercul polar să trăiască alături de fiica lor. După o lungă călătorie, bătrînii ajung în sfîrșit la destinație, dar află că Nina și-a părăsit bărbatul și fetița și a plecat cu un altul.

Interesul tramei este, cum am mai spus, în primul rînd psihologic. Scenariul, original, conceput însă în tradiția povestitorilor ruși, ne face să ne amintim uneori, — păstrînd distanțele ce se cuvin — de Cehov și Turgheniev, mai mult ca atmosferă generală (duioșie, tandrețe, climat învăluitor și meditativ) decît ca intenții, desigur, de vreme ce acțiunea filmului este contemporană, iar referințele la actualitate foarte numeroase. Opera este axată pe caracterul bătrînului și tot prin el se manifestă și critica lui Ciuhrai la adresa racilelor trecutului mai îndepărtat sau mai apropiat.

Moșul și baba își dau seama că-i pot fi de folos ginerelui părăsit cu un copil de un an în brațe. Și atunci se pun pe treabă. Pe o treabă făcută cu dîrzenie și înțelepciune, cu dîrzenie și încăpățînare, cu dîrzenie și umor. Mai ales cu umor, iată dominanta filmului lui Ciuhrai, un umor sănătos, sfătos, simplu, popular. Umorul care învăluie cu discreție, cu sfială, insinuantă însă, ideile cele mai îndrăznețe, cele mai profunde, dătătoare de viață.

Înțelepciunea a peste 70 de ani de viață, a 50 de ani de trai alături, le dă bătrînilor dreptul la o părere ce se cere respectată despre viață, la o filozofie chiar. Filozofia la care ajungem cu toții, filozofia *noastră*.

Vor, moșul și cu băbuța, dar mai ales moșul, să orînduiască toate după capul lor nins de ani. Vor, cu greutatea pe care le-o dă experiența, să le așeze „în rafturi pe toate". Vor să hotărască ei — și mai ales el — despre tot ce e bine și ce e rău, despre ceea ce înseamnă fericire sau nefericire, fericirea și nefericirea fiicei lor, Nina. Dar fericirea, dreptul de a o alege, ne aparține. E adevărat că nu întotdeauna o căutăm acolo unde ea ar putea fi găsită. Dar asta e altceva. Și apoi, nu e ea oare relativă, această fericire? Este fericirea aceeași pentru toți?

Viața e simplă și întortochiată totodată, ne face să înțelegem, fără vorbe, Ciuhrai. Un loc comun? Poate, dar pe care nu-l pricepem îndeajuns niciodată. Unde se află adevărata fericire? Și, mai ales, cine are dreptul să hotărască ce, și cît, din ea ni se cuvine și ce nu? Poți ajunge la 70 de ani, poți musti de înțelepciune, de pondere, poți fi

cinstit și drept și totuși poți greși chiar în judecarea copilului tău. Iar moșul plătește greșeala (este o greșeală? Credem că da) de a-și fi silit fiica să ia o hotărîre impusă de el, cu o disperare tăcută și adîncă care-l va duce la moarte. "Nu trebuie condamnați oamenii fără a-i înțelege, fără a le asculta motivările. Bărbatul Ninei izbucnește, excedat de mustrările bătrînilor: „Eu îmi pun o sută de întrebări, iar voi n-aveți decît un singur răspuns — să nu mai beau".

Nu avem dreptul să dăm un singur răspuns la o sută de întrebări!

Simplu — în înțelesul superlativ al cuvîntului — este epitetul care i se potrivește cel mai bine realizării lui Ciuhrai. Simplă concepția regizorală, lipsită de căutări originale cu orice preț. Simplă mișcarea aparatului de luat vederi, limpede și sigure imaginile conținînd idei cu un conținut, — de ce nu? — filozofic (operator Poluianov). Simplu jocul neobișnuit de firesc al actorilor (Kuznețova, de pildă, a fost menționată pentru acest merit de palmaresul ultimului festival de la Cannes).

Deși alb-negru, filmul lui Ciuhrai pare zugrăvit în culori, sugerînd în tot ce are ea mai frumos, măiestria artei populare. Peisajele sale sînt delicate și viguroase totodată, lucrate în peniță îi sînt și căsuțele presărate pe colinele imaculat înzăpezite. Imaginile se desfășoară lin, filmul curge molcom, ca apele înțeleptei Volga. Poate că această încetineală ar putea fi prilej de reproș, dar, credem noi, ea este voită, se integrează în ritmul vieții noastre obișnuite. Al vieții picurate zi de zi timp de mulți, uneori foarte mulți ani. Cu întîmplări de loc ieșite din comun, care povestite par a nu conține nici un grăunte de senzațional. Și totuși, pentru fiecare dintre noi, cîte drame...

A fost odată... spune povestea, și acest odată, poate fi situat ieri, azi, mîine. În fiecare zi, mereu.



Un moment „melo" salvat de inteligenta interpretare actoricească — Leslie Caron și Tom Bell.

Conformismul non-conformismului

CAMERA IN FORMĂ DE „L" **(Anglia) Scenariul și regia: Bryan Forbes, după romanul lui Lynne Reid Banks. Imaginea: Douglas Slocombe. Muzica: Brahms, Haydn, John Barry. Interpreți: Leslie Caron, Tom Bell, Avis Bunnage, Patricia Phoenix, Cicely Courtneidge, Brock Peters.**

„Povestea ta e frumoasă, dar ar fi putut fi și mai frumoasă dacă i-ai fi găsit un sfîrșit..." conchide Jeanne după ce a citit nuvela lui Toby în ultima scenă a filmului *Camera în formă de L*.

Și povestea lui Forbes e frumoasă, deși oarecum banală, și ar fi fost chiar interesantă dacă nu i-ar fi lipsit în finalul pe care — hai să fim generoși! — l-am fi ticluit noi, spectatorii, ci vîna dramatică unitară care s-o susțină, o precizare mai riguroasă a poziției de pe care este abordată problema conținută în mica poveste, aparent de dragoste, din film.

Necazurile tinerei franțuzoaice Jeanne ajunsă la Londra fără un ban și însărcinată în luna a treia, ne interesează mai puțin decît demonstrația autorului, care-și strecoară ideile printre ițele deloc încurcate ale unei intrigi oarecare cu ajutorul unui dialog inteligent, viguros și adeseori crud. Dar spre ce caută să ne conducă oare Forbes cu ajutorul acestei intrigi? Am crezut la început că prin optica furioșilor ar vrea să continuie atacul împotriva conformismului și prejudecăților din lumea lui. Dar pe măsură ce filmul înaintează, ne dăm seama în orice caz că el nu are decît eroi ratați, falși eroi mai degrabă, niște lași în postură de bravadă. În al doilea rînd, șarja la adresa prejudecății să dă de pe pozițiile altor prejudecăți și că de fapt asistăm la combaterea unui conformism de pe poziția unui nonconformism care vrea să-i ia locul.

A te situa deci în ipostaza de gînditor care vrea să demonstreze că non-conformismul — declarat rituos și afirmat cu tot aparatul de rigoare — nu este decît un alt fel de conformism, cu atelajul lui de prejudecăți nu mai puțin nocive, ci doar mai violent afirmate, este o poziție cum s-ar spune în termeni militari „de forță" și aș adăuga în mod necesar — de adevăr. Dar tocmai adevărul pare că lipsește acestei pelicule. Concepîndu-și eroina în mod aproape ideal — Jeanne e o femeie echilibrată, hotărîtă să se apere, pe ea și copilul pe care dorește să-l păstreze, iubindu-l pe Toby cu calmul, înțelegerea și ponderea unei mari eleganțe sufletești — Forbes nu reușește de pildă să și ducă personajul pînă la capăt. Pentru că aceeași Jeanne, părăsită de Toby, nu mai are curajul să continue lupta, să ia viața în piept așa cum ne învățase tot ea cu un ceas și un sfert mai înainte, ci eșuează în mediul mic-burghez familial de unde fugise exasperată cu cîteva luni în urmă. E drept că înfrîngerea ei este rezultatul decepției provocate de Toby: bărbatul iubit, admirat, scriitorul avangardist ale cărui opere — „încă nedescoperite" — acuză violente accente protestatare față de societatea înconjurătoare, se dovedește a face parte de fapt din aceeași mediocritate micburgheză, lașă și îmbîcsită de alte prejudecăți.

Totuși, de la un pretins mînios am fi pretins și noi o dîrzenie nediluată pe parcurs. Dar Bryan Forbes în dubla sa calitate, de scenarist și regizor, vrînd să preia torța din mîinile tinerilor furioși ba chiar să le dezvăluie și lor metehnele și mentalitatea de „nou-val" bine constituit și așezat pe precepte, și să demonstreze începutul de tradiționalizare a acestui nou val, a căutat de fapt ca pe marginea unui fapt banal de viață cotidiană să zugrăvească o întreagă și foarte complexă societate, și s-a cam împotmolit. Prea multe caractere, prea multe tipuri umane vin să populeze un film care nu-și propune — totuși — să fie o frescă. Alegîndu-și ca numitor comun scara sordidă a unei case de raport londoneze nu mai puțin sordide, Forbes își organizează personajele în camerele insalubre (dintre care doar una este în formă de L). Toate tipurile sînt reprezentate: cîntăreața bătrînă și rămasă nemăritată care trăiește din amintirile aurite ale trecutului (fără îndoială mai puțin aurit), prostituata cu melancolii refulate pe un fond de cinism dobîndit în lupta nocturnă cu viața, trompetistul negru, sentimental, mare amator de jazz și băiat bun, proprietăreasa hrăpăreață dar, în fond, paralizată de frica de a nu rămîne cu camerele neînchiriate, își au locul lor, firește, în galeria atît de cunoscută din alte — cîte? — filme de diferite naționalități.

De la bun început sîntem tentați să fim aspri și circumspecți în fața acestui „Hôtel du Nord" londonez, trecut prin realismul lui „free cinema" și ilustrat neinspirat de romantismul muzicii lui Brahms în momentele patetice. Aș fi tentată să menționez și eu reproșul făcut de un critic englez acestui film, în ce privește muzica lui, considerată neadecvată, — datorită romantismului sau romanțiozității ei, — realității imaginii. Dar aceste rezerve nu ne împiedică să fim adeseori captați de personajele principale — adesea bine prinse, și în special admirabil interpretate — în ciuda aparenței lor convenții, și de cîteva scene, nu prea multe, demne de marele cinema britanic. Lucrurile cele mai bune nu le găsim, cum am mai spus, în pretextul tramei: drama micei franțuzoaice (remarcabil redată de Leslie Caron) nu ne poate convinge. În schimb, talentul lui Tom Bell, jocul său reținut, modern dat atît de nuanțat, ne face să uităm repede schematismul personajului (Toby), văr vitreg cu furioșii lui Osborne, rămas cu desăvîrșire în afara familiei.

Descriindu-i pe oameni așa cum sînt, utilizînd un stil direct, fără false căutări — dar și fără inspirate găsiri —, împletind drama intimă cu grijile zilnice, această evocare a luptei solitare a femeii, pusă față în față cu dragostea și greutățile existenței, ar avea destule elemente adînc umane care să meargă la inima și mintea spectatorului dacă n-ar fi estompate de convenționalismul lui Bryan Forbes, vădit în deosebi la filmările de interior.

Realizat în alb-negrul atît de drag cinematografiei engleze, *Camera în formă de L* emoționează adeseori. În ultimă instanță, meritul principal

Un film cu valori teatrale

Ecranizare, teatru filmat, prelucrare cinematografică? Toate aceste categorii ale artei filmului ar putea fi invocate în încercarea de a califica pelicula realizată de Richard Brooks după piesa „Dulcea pasăre a tinereții" a celebrului dramaturg american Tennessee Williams. Ceea ce este însă cel mai sigur lucru în cazul de față e că teatrul, prin condiția sa specifică, prin structura și legile sale, biruie încercarea de a fi transmutat pe peliculă. Convenția teatrală se impune și modelează filmul pînă într-atît încît esența piesei alcătuiește o structură a filmului — pe cea dramatică, conflictul propriu-zis — în timp ce aportul cinematografic se traduce printr-o serie de exterioare ce colorează sau poate chiar edulcorează atmosfera lucrării, îi temporizează acțiunea și tensiunea, dar nu ajută la înțelegerea mai profundă a problemelor acestei scrieri dramatice. Acesta ar fi avut, cred, dimpotrivă nevoie de un univers mai claustrat, sumbru și amenințător pe care un singur film realizat după o piesă de Tennessee Williams l-a putut reda pînă acum: *Vară și fum*.

Dulcea pasăre a tinereții, filmul, se desfășoară lent, așteptînd o migăloasă caracterizare a eroilor, constrîns să parcurgă acele obligatorii trepte psihologice, separate de tot atîtea acțiuni fizice caracterizante, atît de specifice teatrului lui Williams. Dar în vreme ce aceste întretăieri se produc în text prin gesturi sau tăceri — tot atîtea pauze încărcate de tensiune



şi fără inspirate
drama intimă cu
stă evocare a
eii, pusă faţă în
greutăţile exis-
stule elemente
meargă la inima
ului dacă n-ar
onvenţionalismul
ădit în deosebi
erior.
rul atît de drag
eze, *Camera în*
ază adeseori. În
eritul principal

cu va-
rale

u filmat, pre-
ografică? Toate
artei filmului
e în încercarea
icula realizată
ks după piesa
tinereţii" a
urg american
Ceea ce este
lucru în ca-
atrul, prin con-
prin structura
e încercarea de
peliculă. Con-
mpune şi mode-
într-atît încît
uieşte o struc-
pe cea drama-
propriu-zis — în
ematografic se
ie de exterioare
oate chiar edul-
ucrării, îi tem-
i tensiunea, dar
gerea mai pros-
r acestei scrieri
r fi avut, cred,
de un univers
bru şi amenin-
gur film reali-
de Tennessee
reda pînă acum:
tinereţii, fil-
lent, aşteptînd
erizare a eroi-
parcurgă acele
psihologice, se-
a acţiuni fizice
de specifice tea-
Dar în vreme
i se produc în
au tăceri — tot
ate de tensiune

al realizatorului l-am dibuit în dirijarea actorilor, filmaţi cu abilitate. Leslie Caron, actriţă de o mare sensibilitate (amintiţi-vă de filmul *Lily*), capabilă de o delicată emoţie, îşi trăieşte intens personajul şi reuşeşte una din cele mai bune creaţii din cariera sa. Tom Bell face din ratatul furibund, gelos şi acrit de mizerie, un portret desăvîrşit. Brock Peters este un excelent actor de culoare, iar Cicely Courtneidge dă creaţiei sale o strălucire ieşită din comun.

Rodica LIPATTI

DULCEA PASĂRE A TINEREŢII

(S. U. A.) Scenariul şi regia: Richard Brooks, după piesa lui Tennessee Williams. Imaginea: Milton Crasner. Interpreţi: Paul Newman, Geraldine Page, Shirley Knight.

— în acelaşi cadru sau univers constituit, în film asistăm la o întreţinere cu ajutorul unei serii de exterioare asupra cărora se insistă într-un spirit descriptivist. Acestea avînd un alt ritm şi degajînd o altă atmosferă care, evident, nu o continuă pe cea a momentului dramatic anterior.

Aici îmi pare a fi cea mai flagrantă inadvertenţă în concepţia de transpunere cinematografică a textului de Tennessee Williams şi aş cuteza să spun că este atît de flagrantă încît pe tărîmul creaţiei actoriceşti se poate vorbi despre recitaluri, despre momente ale lui Newman şi ale Geraldinei Page, dar nu de o creştere gradată şi mereu mai profundă atît a raportului dintre aceste două personaje cît şi al lor cu restul lumii în care par nişte rătăciţi, într-un continuu şi dureros antagonism (care de altfel ar ajuta nespus de mult la caracterizarea tuturor personajelor acestei lucrări). Iar cînd regizorul filmului sesizează că desfăşurarea cinematografică este ameninţată să devină subjugată de ritmul interior şi teatral al lucrării, îi curmă fluxul firesc prin intercalările de care pomeneam mai sus, uneori fără a avea un pretext plauzibil, dar scăpînd din vedere că aceste exterioare, aceste trimiteri spre un cadru ce reduce din tensiune, predispun la o altfel de receptare — lirico-exotică — ce aminteşte de fapt de un alt fel de a crea atmosferă, parcă tot teatral, dar nu dramatic.

Acestea ar putea fi spuse în ce priveşte contribuţia realizatorului cinematografic la redarea atmosferei lui Williams.

Pe de altă parte interpreţii filmului seduşi alternativ de cele două dimensiuni ale transpunerii pe ecran, produc şi ei o scindare în redarea personajelor ce le-au fost încredinţate. Mai întîi ar fi de pomenit Geraldine Page, care, cel mai adesea face o demonstraţie aproape fără text în scenele de exterior punînd accentul pe ceea ce s-ar putea numi gestul reprezentativ (putîndu-i reproşa aici abuzul de scene de beţie sau de rătăcire mintală narcotică) spre a da apoi adîncime dramatică cu ajutorul textului propriu-zis, fie prin aparteuri, fie prin ciocnirile ce ajută la creşterea confruntării dramatice. Mai cinematografic din acest punct de vedere mi s-a părut aportul lui Paul Newman care urmăreşte o consecventă caracterizare şi divulgare a personajului său către public, pornind de la aparenţă la esenţa adevărată a acestui om, un ins rătăcitor într-o lume care nu îngăduie nici originalitatea, nici gestul liberator.

Îmi pare că personajul realizat de Newman se înscrie din plin în aria acelor eroi pe care îi cultivă şi teatrul şi filmul american — de cavaleri rătăcitori în haine care nu le aparţin — asemenea altui erou al lui Tennessee Williams, Val Xavier din „Orfeu în infern" sau chiar a eroului mai puţin filozof dar nu mai puţin desprins de chingile unei lumi înecate în prejudecăţi cum este cel al lui Richard Nasch — din „Omul care aduce ploaie." Insatisfacţia unei existenţe le este comună, dorinţa de altceva este afirmată deşi ţelul ei este incert. Amarul clipei prezente e învăluit într-o aspiraţie către o purificare poetică. Este o dimensiune a teatrului lui Williams care izbuteşte întotdeauna să depăşească chiar aspectele morbide ale unui personaj spre a da glas năzuinţelor lui.

Nu cred că filmul, deşi cu multe calităţi mai ales de ordin interpretativ şi nu numai la cei doi pe care i-am citat mai sus, izbuteşte să redea întregul univers al piesei lui Williams. Transpunerea pe ecran îşi are cerinţele şi legile ei dar faptul de a prelua o asemenea lucrare obligă la efortul de esenţializare a faptelor şi de întruchipare deplină a eroilor. Filmul, ce se înscrie într-o suită de ecranizări după opera celebrului dramaturg american nu aduce un element în plus spre desăvîrşirea acestui efort cultural făcut de cineaştii americani

Mircea ALEXANDRESCU



Cîteva din personajele acestui film sînt clasice în dramaturgia americană.

În luptă cu morile de vînt

CORBII (Spania). Scenariul: Julio Coll, J. G. Huici, Regia: Julio Coll. Imaginea: Francisco Marin. Interpreţi: Arturo Fernandez, Georges Rigaud, Rosenda Monteros.

Ori de cîte ori mijloacele folosite nu sînt la înălţimea scopului propus, ori de cîte ori între intenţie şi faptă apare spectrul tragicomic al neconcordanţei, se naşte ceea ce numim, după nemuritorul erou al lui Cervantes, donquijottismul. Şi, oricît s-ar părea de curios, uneori tocmai spaniolii sînt cei care fac abstracţie de acest adevăr. Filmul *Corbii* (regia-Julio Coll, scenariul — Jose Germán Huici) stă mărturie în acest sens. Se pare că realizatorii filmului şi-au propus o incursiune în lumea vîrfurilor burgheziei spaniole cu lăudabila intenţie de a demasca lipsa de scrupul, rapacitatea. Ei n-au supus însă acest mediu unor necruţătoare investigaţii realiste, de felul celora care caracterizează îndeosebi marile producţii ale cinematografiei italiene contemporane; în schimb au dat frîu liber fanteziei. Dar, din păcate, fantezia lor nu este de tipul celeia care i-a permis lui Balzac să descrie ţările nordice fără să le vadă. Aşa se face că filmul se prezintă sub forma unor supraconstrucţii în labirintele cărora realitatea tinde adeseori să se confunde cu fantasticul. Subiectul, conceput în exclusivitate după criteriile dramatismului exterior, abundă în implauzibile lovituri de teatru. Astfel, Don Carlos, proprietarul unei mari uzine, condamnat de o gravă boală de inimă să nu trăiască mai mult de trei luni, cade victima maşinaţiunilor lui Cesar, secretarul său, un soi de Volpone modern. Acesta, sub motiv că vrea să-l salveze, îi prezintă un medic german specialist în transplantări de cord. Îl convinge apoi pe Don Carlos să se lase operat şi să sacrifice pentru aceasta un alt om, tînăr şi sănătos. Pînă la urmă însă operaţia se vădeşte a fi o simplă înscenare, iar faimosul specialist german adus cu mari sacrificii pe calea aerului, un biet actor de provincie.

Bineînţeles personajele, care evoluează acrobatic, urmînd traiectoria sacadată a unei dramaturgii chinuite, în limitele unui asemenea subiect, au tot atîtea contingenţe cu realitatea cît şi teoria cuantelor cu ritualul mahomedan. Relaţiile dintre energicul Don Carlos şi Cesar izbutesc chiar să ne uimească. Secretarul se comportă ca şi cînd el ar fi adevăratul

„OSCAR"-UL 1964 PENTRU INTERPRETARE MASCULINĂ: REX HARRISON

În legătură cu Rex Harrison, Noel Coward a făcut această butadă devenită celebră: „Camera lorzilor îl are pe Winston Churchill, teatrul şi ecranul îl au pe Rex Harrison".

Prototip al vedetei britanice, Rex Harrison este în acelaşi timp una din cele mai fascinante vedete internaţionale. Fascinante prin umorul şi eleganţa spiritului său. Fascinante, în ciuda celor 57 de ani, în ciuda ridurilor şi a cheliei. Timp de trei ani, spectatorii de teatru new-yorkezi s-au înghesuit să-l vadă în „My Fair Lady". Acum, spectatorii din lumea întreagă îl pot admira în acelaşi rol, rolul profesorului Higgins, din ecranizarea lui „My Fair Lady" (pentru care a obţinut anul acesta „Oscar"-ul.)

Cele mai recente realizări ale lui sînt *Rolls Royce-ul galben* (unde apare alături de Jeanne Moreau) şi *Agonia şi extazul* (filmul lui Carol Reed despre Michelangelo), unde creează rolul Papei Iulius al II-lea, această personalitate ieşită din comun, papă războinic şi mare protector al artelor. „Astăzi, — spune Harrison, — obţin de la cinema ceea ce am aşteptat întotdeauna de la teatru: personaje care sînt quintesenţe de umanitate"

Fotografia alăturată îl arată pe...

Rex Harrison la Festivalul de la Cannes într-o convorbirea cu marea actriţă Olivia De Havilland şi cu prof. dr. Mihnea Gheorghiu, vicepreşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă.





Filmul Corbii își propune o oglindire a „dolcei vita" spaniole.

stăpîn, contrazicînd flagrant situația în care se află, în vreme ce stăpînul se complace în a-i face pe voie, contrazicîndu-și astfel și mai flagrant caracterul. Filmul este sărac în idei, cele cîteva, subțiri ca niște fire de păianjen pe care le conține totuși, se anulează perfect astfel încît pînă la urmă nu putem pricepe în ruptul capului ce anume l-a determinat pe Cesar să-l doboare pe Don Carlos. A acționat el în virtutea unui umanism „sui-generis", a dorit într-adevăr ca uzinele să nu se închidă și muncitorii să nu-și piardă bucata de pîine sau a fost mînat pur și simplu de ambiția oarbă de a parveni?

Ce să mai spunem, în acest caz, de jocul actorilor? Arturo Fernandez (Cesar), Georges Rigaud (Don Carlos) și Rosenda Monteros (fiica lui Don Carlos) fac remarcabile eforturi să creeze personaje cît mai firești, ceea ce, din păcate, mărește și mai mult nefirescul. Regia, în loc să remedieze pe cît posibil deficiențele dramaturgiei, a căutat dimpotrivă, să le dezvolte orientînd cadrajul, unghiulația și mișcările de aparat pe linia sublinierii efectelor exterioare.

Creatorii filmului au pornit la drum cu dorința de a face lumea mai bună (altfel ce rost ar mai avea filmul) dar, din păcate, pe parcurs, pierzînd realitatea din ochi, au sfîrșit prin a se bate cu morile de vînt.

M. HULUBAȘ

CARNET

VANINA VANINI

O producție a studioului de televiziune din R.D. Germană. Scenariul: **Helmut Schleman, Günter Eisinger.** Regia: **Helmut Schieman.** Imaginea: **Günter Eisinger.** Muzica: **Günter Hauck.** Interpreți: **Annekathrin Bürger, Reimar John Baur, Erika Pelikowsky, Peter Sturm, Alfred Struwe.**

Stendhal este unul din romancierii cei mai ecranizați și cei mai fericiți ecranizați: să ne amintim de *Roșu și negru*, de *Mănăstirea din Parma*. Simplitatea, concizia stilului său, zugrăvirea precisă a personajelor prin acțiune, fac din scrierile sale niște scenarii virtuale.

Adaptînd pentru televiziunea germană cunoscuta nuvelă „Vanina Vanini", regizorul Helmut Schieman a realizat un spectacol meritoriu, dar un spectacol teatral, nu cinematografic, prea adesea static, în care accentul nu e pus nici pe ritmul acțiunii, nici pe gradația sentimentelor eroilor. În rolul prințului Vanini, Peter Sturm—comisarul din „Urmele duc la al 7-lea cer." Dar atuul filmului îl constituie interpretarea feminină: Annekathrin Bürger, o Vanina Vanini frumoasă și nuanțat prinsă și, în rolul contesei Vitteleschi, admirabila Erika Pelikowsky.



Annekathrin Bürger — Vanina Vanini din ecranizarea televiziunii germane — e una din cele mai interesante actrițe din tînăra generație.

CĂPITANUL ZERO

O producție a studiourilor sovietice. Regia: **Leonid Lemanis.** Imaginea: **Nik Zbirbules.** Muzica: **M. Kalnini.** Interpreți: **Eduard Pavuls, Karl Lebris.**

E numele nefericit al unui tînăr căpitan de marină, nume care îi va produce multe necazuri posesorului său.

Parcă pentru a fi în nota marină, filmul te ține într-un balans continuu, între stări inițiale negative și rezolvări fericite. De la 0—180° este schimbarea de atitudine a echipajului vasului față de căpitan. Membrii echipajului sînt de fapt niște indivizi de adunătură: un alcoolic (singurul marinar de meserie), un cuțitar, un personaj dolofan și apatic care cîntă la trompetă, un secund intrigant și pizmaș. Deși fiecare personaj în sine e pitoresc și nu rău prins, reacțiile ansamblului rămîn neconvingătoare. De altfel, într-un timp ultrarecord această ceată se va suda într-un colectiv și i se va încredința și misiunea de a face experiențe cu materiale noi de pescuit!

Filmul, totuși, izbutește să nu se scufunde. Îl împiedică jocul unor excelenți actori, pitorescul unor tipuri, fotografiile adesea frumoase. Și marea! Marea ale cărei valuri spală atîtea...



Perseverența proiectantei va izbuti să învingă scepticismul echipajului?



Acțiunea filmului se complică, cu povestea iubirii la prima vedere a unui elev ofițer, pentru frumoasa călătoare care e — desigur — tocmai partizana căutată de poliție.

PÎNĂ LA ORAȘ NU E DEPARTE

O producție a studiourilor din R.P. Bulgaria. Scenariul. **Gheno Ghenov, Todor Stoianov.** Regia: **Ghencio Ghencev.** Imaginea: **Stoian Zlicikin.** Muzica: **Atanas Boiadjiev.** Interpreți: **Liudmila Ceșmedjeva, Valentin Rusețki, Andrei Avramov Ivan Kondov, Ivan Andonov, Naum Șopov, Dimitr Panov.**

Orice film de război, orice film de partizani este emoționant prin el însuși, prin gravitatea marilor probleme pe care ți le pune violent în față: viața, moartea, demnitatea. E impresionant chiar cînd e departe de a fi o realizare artistică. Cum este cazul filmului lui Ghencio Ghencev, *Pînă la oraș nu e departe*. Scenele tari nu lipsesc din acest film: partizani puși să-și sape groapa, urmăriri prin oraș și înot prin fluviu. Dar ritmul lor este lent și emoția diluată. Dramatismul luptelor, a luptelor sufletești și a celor cu arma în mînă se dizolvă undeva pe drum. Și cred că un element dizolvant esențial în această reacție este scenariul. Cu un text șters, oscilînd între cei doi poli ai lipsei de inspirație: anostul și pretenția cu floricele.

M. A.

CRONICHETA



Ne-am obișnuit cu un Jean Marais în cizme cu pinteni, tunică cu fireturi și încălecînd cai nărăvași. De data asta ne aflăm în fața unui Marais în „civil"...

Ex-căpitanul Fracasse

ONORABILUL STANISLAS, AGENT SECRET O coproducție franco-italiană.

Scenariul: Michel Cousin și Jean-Charles Dudrumet. Regia: Jean-Charles Dudrumet. Interpreți: Jean Marais, Genevieve Page, Maurice Teynac, Jean Galland, Noël Roquevert.

Ne-am obișnuit cu un Jean Marais în cizme cu pinteni, tunică cu fireturi sau fără și încălecînd cai nărăvași, atunci cînd nu se ia la întrecere cu ei (el fiind pe jos). În tot cazul, un Marais erou de povestiri petrecute în alte veacuri, aventurier drapat în mantie și mînuind cu eleganță cît mai multe spade.

L-am văzut pe rînd căpitan (fără altă precizare), căpitan Fracasse, mareșal al imperiului, general roman, luptător în solda lui Ludovic al XI-lea, în apărarea nefericitului fiu al lui Napoleon I—l'Aiglon—și în chip de Mască de Fier.

— „Pentru mine important este, indiferent de pretextul scenariului, să-mi fac meseria de actor. Mărturisesc totuși că am o slăbiciune pentru filmele de epocă", se justifică încriminatul.

De data asta ne aflăm în fața unui Jean Marais în „civil", aventurier de nevoie, înzestrat cu trăsăturile sus-amintite, numai că, peripețiile evoluează în plin secol al vitezei (motorizate). Mantia a fost schimbată cu un trenci (prilej de altfel de mari neplăceri), iar spada cu un browning tip XY. Intriga țese ițele unei istorii de spionaj. Vă prezentăm deci pe Domnul Stanislas, agent secret din greșeală, zdrobitor de inimi prin vocație (profesională) și îndemînatec acrobat, prin exercițiu.

La originea neajunsurilor sale se află: o femeie, un trenci care nu-i aparține și cadavrul unui om pe care nu l-a văzut niciodată. O comedie de loc genială (nici nu are pretenția) pe tema clasică a spionului fără voie, inspirată scenaristului și realizatorului Jean-Charles Dudrumet (puțin cam prea mult) de un suspense à la Hitchcock. Totuși, acțiunea are vervă, este bine închegată și destul de încurcată ca să nu ne lase timp să ne plictisim. Iar finalul — surprinzător! — nu păcătuiește prin convenționalism.

R. L.



Eva Vass și Ferenc Kállay într-o comedie ce satirizează obsedanta goană după cumpărarea automobilelor.

Camping la Balaton

PĂCAT DE BENZINĂ o producție a studiourilor din R.P. Ungară. Scenariul: **Imre Bencsik.** Regia: **Frygies Bán.** Imaginea: **Barna Hengyi.** Muzica: **András Bágya.** Interpreți: **Ervin Kibédy, Dezső Gáras, Sándor Pécsi, Mari Szemes, Tamás Major, Imre Sinkovits, Eva Vass, Ferenc Kállai.**

Un film skeci despre un fenomen la modă în Ungaria și nu numai acolo: goana după automobile, ambiția de a stăpîni un autoturism.

Un tragedian în haine negre încearcă să ne convingă de ce nu e bine să-ți cumperi mașină (legînd prin comentariul său cele patru povestiri), pentru ca în final să-l vedem intrînd grațios într-un „Chevrolet", ce-i aparține. În această manieră e conceput filmul. El constată fapte și întîmplări ridicole, uneori scandaloase, ni le dezvăluie cu umor, fără a trage concluzii drastice, fără a le satiriza.

Skeciurile (în parte) sînt mai mult sau mai puțin amuzante, fără a revendica pretenții de originalitate. Primul narează peripețiile unui tînăr mai sărac cu duhul, ce-și cumpără o mașină veche, obosită. Lovind din nepricepere o altă mașină nenorocită, el se vede urmărit cu ferocitate de proprietarul păgubit. În fața stîngăciei tînărului, acesta, înduioșat, uită de supărare și îl ajută să-și repare proaspăta achiziție.

Povestirile de mijloc sînt cele mai izbutite. Portretele sînt mai bine conturate, comicul, mai incisiv, sfera de surprindere a realității — mai largă. Un muncitor cu soție și cinci copii își cumpără din banii primiți pe o inovație o veche limuzină neagră. Vecinii îl pizmuiesc, se bat între ei pentru un loc în mașină, scornesc bîrfe. Weekend-ul familiei la Balaton se transformă în calvar, filmul subliniind acum aspirațiile mic burgheze ale unor vilegiaturiști occidentali. Campingul modern cu orchestră de țigani în postură de Beatles, chelnerii rasați și manierele orientale sînt descrise cu vervă și oarecare distanțare.

Skeciul deliciilor și avantajelor oferite de mașinile statului pornește de la o situație inversată: directorul e de o principialitate feroce, șoferul abuzează de mașina întreprinderii. Cum frumoasele idei ale conducătorului instituției nu au legătură cu viața reală, șoferul izbutește să se căpătuiască și în final cumpără chiar mașina statului, după ce făcuse chiag în postul de șef al garajului unde directorul îl mutase ca să-l „pedepsească".

Ultima povestire e cît se poate de banală. Un cuplu se destramă pentru că atît femeia cît și bărbatul — actori de profesie — conduc prost „Fiatul" care le aparține. Lucrurile se împacă repede, după un pseudo-accident, cînd femeia, perfidă, îi anunță pe actor că, datorită ei, a obținut rolul principal într-un film.

Inegal, cu intenții neduse pînă la capăt, filmul are meritul consemnării amuzante a unui tic sau idei fixe la modă, de neînțeles poate peste un număr de ani.

Mihai TOU

Contra cronica

AŞCHIILE ŞI MONUMENTUL

(Strigătul lui Antonioni şi criticile noastre)

Ciudată, foarte ciudată — primirea *Strigătului* antonionian în critica noastră. O imensă intimidare în fața operei. Un lung elogiu, greu disimulat prin obiecții forțate, niciodată de ordin artistic. Obiecții cu jumătate de gură — politicoase, vizînd cu precădere originea socială a eroului. Un respect suspect. Să fie o tîrzie remuşcare la felul cum a fost primită *Aventura?* Remuşcarea — ca şi mînia, ca şi speranța — este o proastă sfătuitoare. Să fie o simplă şi izolată renunțare la luciditate a severilor noştri confrați — în folosul unui sentimentalism naiv, față de un mare artist, care numai de sentimentalism nu are nevoie în judecata operei sale? Să fie un mic oportunism pentru a arăta că, totuşi, în pofida tăcerii cu care a fost înconjurată proiectarea *Aventurii*, sîntem „deştepți", „oameni", „oameni de gust", „oameni de cultură"? Cert este că pumnalele înfipte în *Aventura* nu se răscumpără cu eseurile lirico-intelectualiste, cu trandafirii depuşi pios pe acest film oarecare numit *Strigătul*. În critică, rare sînt răscumpărările convingătoare.

Căci:

1) *Aventura* — în retorta ei, cum foarte bine spunea Alice Mănoiu, intuind caracterul de laborator al creației lui Michelangelo Antonioni — *Aventura* era o capodoperă.

2) *Strigătul* e un film oarecare.

PRE-JUDECATA

Există artişti care de la prima lovitură de bardă nimeresc tăietura unică, genială. Mult mai puțini decît ne închipuim. Există, alții, geniali şi ei, dar mult mai mulți decît admitem îndeobşte, care pînă nimeresc lovitura de grație, se chinuie, caută, lovesc în dreapta şi-n stînga, şi din aşchiile sărite nu se constituie opera memorabilă. Prejudecata — amestecată cu teamă, respect, „cultură" — culege aşchiile şi legîndu-le cu mult suflet şi dragoste, confecționează o Operă-de-Bază, o Operă importantă, un monument, acolo unde artistul nu ridicase mai nimic sau cel mult, schițase un perimetru. După operația sentimentală, urmează cea intelectuală, „analiza" conglomeratului de aşchii şi rumeguş, prezentat abuziv drept Imagine, deşi pînă la Imagine mai e un drum. Şi pentru că criticul ştie că pînă la Imagine mai e un drum, subterfugiul va fi Fondul de Idei. Aici e teren pentru stilistică, filozofie, eseu şi multă mărinimie sentimentală. Fondul de Idei e o mană cerească pentru criticul subtil. Dar în artă nu există Fond de Idei autonom, independent, pur, totul trece prin ceea ce Institutul de filozofie numeşte „concret-senzorial". Numai în evidența contabilă a întreprinderii se poate analiza separat Fondul de investiții, Fondul de rulment ş.a.m.d. Dacă vrem să transformăm critica în contabilitate — chiar rafinată — mă rog...

Pînă atunci, orice mi s-ar spune, din ceea ce *am văzut*, *Strigătul* nu e decît un conglomerat deajuns de inform al unor aşchii de antonionism — şi nimic mai mult. O poveste cu teză foarte descoperită — incomunicabilitatea — expusă foarte lozincard, căci singurătatea şi derivatele ei pot deveni lozinci la fel de bine ca lozincile optimismului, ca lozincile pozitive. O poveste filmată normal, onest, fără dificultăți — cu nimic din ceea ce avea să facă forța maestrului, celebrul plan prelungit peste normal, planul „după". O înclinație crispantă spre melodramă — nici un copil nu va mai apare în filmele ulterioare, e semnificativ, nu? O tulburător de stîngace dirijare a actorilor — mai ales Steve Cochran, insuportabil, Alida Vally, Betsy Blair — definind faza de nesiguranță în acest domeniu, perioada în care Antonioni mai era „sclavul" vedetei şi nu emisese scandaloasa afirmație despre „artistul-copac" din care s-a născut minunația numită Monica Vitti. (Semnificatv, de asemenea, că portretele cele mai realizate sînt femeile 3 şi 4, Virginia şi Andreina, artiste anonime, care s-au lăsat conduse de regizor, aşa cum dînsul abia visa...) O bandă sonoră — excesiv încărcat, față de ceea ce ştim că va urma. Inexistentă — tăcerea, adînca tăcere antonioniană, fără egal mai tîrziu. Inexistentă — în scenariu — fluența episodului neutru, aparent neutru, care undeva, nu ştii cînd, intră într-un echilibru al semnificațiilor majore, terorizante. Totul spus exact, cît trebuie, sec, fără sugestii teribile, dînd apă la moară celor care susțin că dacă din filmele lui tai planurile „anormale", realizate peste standardul de secunde în uz, *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*, devin filme oarecari. *Strigătul* dovedeşte că Antonioni era în măsură să facă filme oarecari, normale şi oneste, pe o idee clară, fie ea pesimistă.

La capitolul „aşchii": decorul, cenuşiu, pustiu, sincer trist, în lumina dintre lăptos şi sumbru — cursa bărcilor cu motor în timpul căreia se joacă destinul unui sentiment, cîmpul ars, cu orizont incert, în care are loc o explicație decisivă (Andreina-Aldo). Apoi — centrarea pe un sentiment, pe o angoasă, nu pe un „erou", nu pe un „caracter". În sfîrşit, obsesia „rupturii" — de la ruptura cuplului (cu care începe fiecare operă din tripticul cunoscut), la ruptura cu lumea, care aici, în *Strigătul*, are un strigăt foarte aparte, mult mai interesant decît „obiecțiile" la starea socială a eroului: Aldo cade simultan cu lupta încinsă pe cîmpurile din jurul uzinei împotriva exproprierii samavolnice a unor pămînturi. Aparatul filmează un afiş, mulțimea alergînd să protesteze primul contact cu poliția. Rapid, planuri scurte, nici o insistență. În schimb, aparatul stăruie pe drumul lui Aldo urcînd în turn, se fixează încăpățînat pe omul prăbuşit, în timp ce departe, mulțimea se bate. În 1957, în plin neorealism, o asemenea „întoarcere" a problemei individului mi se părea o îndrăzneală în viziune care — cu tot ce cuprindea discutabil — deschidea o nouă perspectivă, poate mai fertilă, în chestiunea fundamentală a „angajării". Mai sugestivă decît „finețea simbolului final", cum susține George Littera în revista noastră (drept vorbind, simbolul căderii din turn nu mi s-a părut „mai fin" decît alte simboluri normale) cred că este insinuarea în final a acelui „credo" în angajare de la care de atunci Antonioni nu s-a mai abătut.

CE RĂMÎNE

Aşadar, nu văd în *Strigătul* nici „elegia singurătăților", nici „țipătul lucidității neputincioase" — mă întreb ce ar fi, sub aceeaşi pană, atît de darnică în substantive, *Noaptea* sau *Eclipsa*? Nu văd cum în *Strigătul* „privirile, gesturile au un subtext dens, *ca în Aventura*"! (s.n). Nici vorbă că nu au subtextul dens din *Aventura* — aşa cum schițele lui Antoşa Cehonte nu au densitatea celor semnate A.P. Cehov, ca să dau un exemplu, nu chiar peste mînă, dacă ne gîndim că Antonioni a fost numit undeva „un Cehov al ecranului". Să admitem, mai de grabă, un limbaj normal: între *Strigătul* şi *Aventura* a avut loc un salt substanțial în creația artistului. Antonioni nu s-a născut „mare" — numai Minerva a apărut înarmată din capul lui Zeus, dar soarta ei nu aparține oamenilor, ci zeilor. Oamenii evoluează, artiştii evoluează şi dacă există ceva profund emoționant în *Strigătul* este ideea — la fiecare cadru imperfect sau doar normal — că aceeaşi mînă a condus *Aventura*. Cum a avut loc saltul? De ce n-a rămas Antonioni un artist „normal" şi „onest"? Explicațiile rămîn misterioase şi noi nu ştim încă să ne bucurăm cu cuvinte simple de misterul care înconjoară evoluția.

Radu COSAŞU

Cronica imaginii

ÎNVÎRTINDU-NE ÎN JURUL „RUNDEI 6"

Problemele constituirii imaginii într-un film de spionaj decurg din caracterul specific al tipului de „mister" pe care-l cultivă un asemenea spectacol. Spre deosebire de filmul de atmosferă, în care totul e metaforă, filmul polițist e matematică; raționamente seriabile, reductibile la ecuații. Un film polițist în genere, — şi filmul de spionaj e una din spețele acestui gen, — pune probleme de perspicacitate spectatorului. Ca să-i putem pretinde a se încumeta să dezlege singur misterul, e necesar ca datele problemei să-i fie oferite citeț. Imaginea n-are voie, într-un film polițist, să fie neclară. Echivocă logic, poate. Neclară vizual, nu! Descriptivismul este legea ei de neînlăturat. În fiecare episod urmărit de obiectiv, inventarul cîmpului vizual (abhorat de regulă în cazul altor filme, unde narația e normal gradată), devine obligatoriu, ca să i se poată cere privitorului să aibă cunoştința că e martor ocular al crimelor, a căror dezlegare i se pretinde cu anticipație, măcar ca ipoteză, înainte de a i-o fi dat scenariul, (care o păstrează „pour la bonne bouche") şi înainte ca ea să fi devenit previzibilă.

Se ştie, îndeobşte, diferența dintre filmul polițist şi filmul nepolițist: primul începe cu ceea ce ar trebui să fie sfîrşitul celuilalt. Deznodămîntul, spre care duc în orice narațiune filmată toate episoadele, devine, în filmul polițist, secvența întîia, episodul numărul 1 (dar nu „episodul cheie"). Cum prin el spectatorul intră în dramă ca martor, mintea acestuia pune în ecuație datele oferite de văz: cauzele dezlănțuirii moirelor nu-i sînt însă cunoscute uluitului contemplator al violențelor comise, ca nişte încheieri de răfuială a cărei istorie nu îi este clară, a cărei narare nu începe cu începutul.

Din punctul acesta de vedere, tot ceea ce îi rămîne privitorului în umbră, ca tîlc, trebuie compensat prin claritate vizuală, descriptivă, a imaginii. Mircea Mladin, operatorul *Rundei 6*, ca şi Vladimir Popescu-Doreanu, scenaristul-regizor al acestui film (de autor, deci), şi-au dat seama de inexorabilitatea legii clarității, în cazul unui film de mistere. (Dacă misterele sînt, în el, transparente, defectul e al scenariului). Dar, din perspectiva adecuării imaginii la scenariu, perfectul contrast

MERIDIAN



VIAȚA LA CASTEL La Gambais, în castelul Neuville datînd din sec. XIII s-a instalat Jean-Paul Rappeneau cu întreaga sa echipă pentru a turna filmul (primul din cariera sa regizorală), *Viața la castel*. Înainte de a deveni regizor, Rappeneau a scris numeroase scenarii dintre care amintim *Semnat Arsène Lupin*, *Zazie în metrou*, *Viață particulară*, *Omul din Rio*, *Lupta pe insulă*.

Viața la castel este un vodevil romantic, afirmă autorul său. Într-un castel dărăpănat trăieşte Charlotte (Mary Marquet), o bătrînă doamnă răzbunătoare, proprietara domeniului, fiul ei Jérôme (Philippe Noiret), un bărbat plictisit de plăcerile mondene ale metropolei şi Marie (Catherine Deneuve), soția lui Jérôme, plictisită de viața la țară. Într-o fermă apropiată trăieşte Domnul Dimanche (Pierre Brasseur), tatăl Mariei.

Cînd începe povestirea, vara îşi face apariția. Viața e calmă şi liniştită. E cald. Dar ne aflăm în 1944, şi războiul se năpusteşte brusc în paşnica livadă a lui Jérôme. Parcul, satele din jur devin teatrul operațiunilor militare şi sentimentale. Nici un soldat sau ofițer nu scapă neatins de farmecele frumoasei Marie. Evenimentele se precipită. Mişcarea se accelerează. Nemți, americani, francezi îşi pierd capul antrenați într-o horă demențială în centrul căreia se află tînăra Marie. Epilogul povestirii — împăcarea cu soțul devenit peste noapte erou — se petrece la Paris, în ziua Eliberării.

cerut, dintre claritatea halucinantă a descrierii cîmpului vizual, cu fiecare nou cadraj, pe de o parte, şi lipsa de descifrabilitate a datelor ecuaţiei, mental formulate ca o ipoteză la fiecare secvenţă, devine cheia tensiunii în care te ţine filmul.

Ritmul este dimensiunea magistrală a filmului de aventuri. Dar ritm rapid fără claritate a fiecărui cadru nu se poate. Acceptăm să trecem repede numai peste ceea ce am cuprins, identificat şi reţinut. Asupra a ce nu pricepem, avem pretenţia să se insiste. Vladimir Popescu-Doreanu insistă însă prea puţin asupra unor lucruri nepricepute (şi de nepriceput) şi foarte puternic insistă asupra celor pe care le pricepe oricine fără efort. Trama filmului conduce ipotezele mai mult spre alte piste decît cea reală şi de aceea soluţia pare senzaţională. Este prima dată cînd se face la noi film poliţist la nivelul imnurilor de recunoştinţă; de-a lungul peliculei, misteriosul din umbră — pe care obiectivul îl înregistrează întotdeauna doar pînă la umeri, fără cap, pînă la ultima secvenţă, — pare un banal spion picat din străinătate; senzaţional e că el lasă să se creadă asta, pentru că în fond e un erou al insurecţiei armate, al eliberării naţionale. Schimbarea de registru sentimental de la o frecvenţă la alta angajează o schimbare de registru a imaginii şi o „reconsiderare", din partea spectatorului, a semnelor — puse fiecărui personaj. Pentru cine n-a văzut filmul, scenariul lui nu e de conceput: e mai greu de povestit decît s-a spus în glumă că ar fi libretul operei „Trubadurul" de Verdi, pentru povestirea căruia s-ar fi instituit, zice-se, un premiu.

E aşa de complicată textura aventurilor, încît ele se dezleagă doar parţial chiar în final, spectatorul rămînînd pentru unele acţiuni doar la ipoteze, neconfirmate şi neinfirmate de happy-end.

Dar asta, o dată mai mult, nu e treaba noastră. Pe noi ne-a surprins ultra-plăcut faptul de a fi constatat că regizorul şi operatorul s-au pus de acord în a oferi cîmpuri vizuale clare, ca din precizia lor să nu decurgă decît pricini de a se încurca socotelile, în ceea ce priveşte descifrarea acţiunilor. Imaginea e de o claritate, de un „scharf" absolut englezesc, ceea ce oferă o dublă plăcere spectatorului: aceea de a putea desluşi vizual totul şi aceea de a trebui să recunoască mental că viziunea desluşită nu-i slujeşte să dezlege misterele. Totuşi, prin faptul că e atît de clar orice e văzut, nu rămîne în capul spectatorului ideea că dacă n-a „ghicit", este pentru că imaginea i-a ascuns ceva! Totul e atît de bine văzut de noi, din stal, încît e clar că, dacă mai rămîn mistere, ele sînt de alt ordin decît al vederii: de ordinul înţelegerii. E veridic: Un negustor de antichităţi armean, Agopian, îşi poate camufla prin anticariat adevărata sa activitate. El este un spion cu dublă contabilitate, şi acest lucru se vede bine. Faptul de a se fi folosit de acest dublu joc al lui pentru a duce la capăt o acţiune eroică, făcîndu-l pe dublul spion să se creadă informatorul numai al unor puteri străine beligerante, cînd de fapt, fără voie, slujea cauza naţională a eliberării de fascişti, iată adevăratul senzaţional al filmului. Restul sînt poncifele oricărui film de spionaj. Ce să spunem despre succesiunea „tablourilor", într-un film care e numai silogisme şi ritm cibernetic în punerea faptelor mereu în alte ecuaţii? Că e ceea ce trebuia să fie, e destul. Aparatul de filmat se află întotdeauna în punctul pe care l-ar alege cel ce ar avea interes să vadă cît mai mult. Niciodată nu-i timid, obiectivul. Intră oriunde, vede tot: cu blendă mare, dar cu compensaţiile unor ecleraje parcimonioase adesea, cum îi stă mai bine scenei de mister, şi racordat la toate planurile de-o dată, ca ochiul de Argus. O imagine prea netă pare rece: descriptivitatea şi analiticul excesiv sînt departe de a fi apanajele sensibilităţii, pentru că se slujesc de arsenalul de mijloace al intelectului, inginereşte orientat, pozitiv. Dar cînd e vorba să faci *epică*, poezia iese din relaţiile cauzale ale conflictului personajelor, şi nu din lirismul atmosferei ori din culoarea pitorească a detaliilor. Acesta fiind drumul pe care autorul filmului vrea să-şi poarte spectatorii, ei sînt obligaţi să vadă tot ce e de văzut şi să se convingă că, de interpretat tot nu se poate interpreta totul, pentru că a intervenit un nevăzut. Aşa se lămureşte privitorul că mai are şi de judecat. Şi, cînd şi-a explicat ceva, trebuie să-şi recapituleze filmul secvenţă cu secvenţă, ca să-şi dea seama *de ce* explicaţia aceasta şi nu alta e cea valabilă, pentru toate episoadele la care a asistat.

Criminalistic cu dezinvoltură, scenariul e şi sentimental fără trivialităţi, şi melodramatic fără retorică. Lizibil în fiecare tablou, el este însă de nereconstituit în ansamblu. Filmul e totuşi bun. Nu ştiu dacă place, dar captivează. Şi pledează pentru ceva ce rămîne veşnic valabil, făcînd aceasta cu mijloacele unei partituri, folosite de obicei ca acompaniament muzical doar la acţiunile catalogate drept infamante. „Iată cu cît mai vicleni decît şerpii se cuvine să fie eroii, dacă ţin la ţara lor", pare să spună scenariul. Imaginea spune însă numai despre „cum" se face spionajul. Despre „de ce", ne spunem pe urmă, noi. Aici e insuficienţa filmului, lipsa lui de adecuare. Căci mijloacele, în parte, îi sînt admirabile, subtile şi puternice în acelaşi timp. Totul e să nu-i cerem filmului mai mult decît vrea să spună. Consumul de inteligenţă şi tact pe care îl cere o cauză mare, pare să ne spună filmul acesta, este vrednic de ştiut: aflaţi-l. Şi-l aflăm, nu didactic, ci artistic.

E totuşi mare progresul filmului românesc.

Ion FRUNZETTI

Emeric Schäffer — comandantul Gestapoului.

Ion Finteşteanu-Agopian şi György Kovacs — Koch.

CRONICA MUZICII ne-a mirat...

Runda 6 este un film de acţiune, sau cum se spune adesea un *film poliţist*. Pelicula are un ritm interior adecvat, în general e lucrată sigur, credibil şi degajă ceea ce se cheamă „atmosferă". S-a făcut un pas, nu lipsit de importanţă, pe calea spre autentic; fasciştii conversează acum în nemţeşte, contraspionii vorbesc engleza. Stîngăciile coexistă: spionii vorbesc tare, lasă imprudenţi?! — prin scrumiere mucuri semifumegînde de „Camel" sau consumă (de loc conspirativ) cantităţi industriale de „Haig's whisky" etc., etc.

Şi în toate astea muzica?

Este semnată de George Mărăi.

Oricît de straniu ar părea însă, nu în calitate de compozitor ci numai de ilustrator muzical. Ce-i drept, procedeul se întîlneşte adesea la jurnalele de actualităţi, la filmele documentare (în ultimul timp, din ce în ce mai puţin) sau de ştiinţă popularizată. *Runda 6* este totuşi un film artistic. De aceea soluţia cu „ilustraţia muzicală" (senzaţional de facilă!) ne-a mirat şi poate chiar mai mult, ne-a îndurerat serios. Mă întreb: nu există oare la ora actuală o generaţie de compozitori cu repetată experienţă în domeniul filmului — capabili să fi scris (pentru *Runda 6*) o partitură originală?

Runda 6 era un prilej.

A rămas un prilej.

N-aş vrea nicidecum să fiu înţeles greşit. Nu proscriem „ab initio" procedeul comperajului, al citatului muzical. Cînd se justifică printr-un imperativ (cum ar fi utilizarea unor fragmente — electronice, concerte sau mixturi — din lucrări muzicale de sine stătătoare, semnate cu nume de circulaţie mondială — Varése, Stockhausen, Pierre Schaeffer, H. Eimert etc. excelente pentru a puncta, suspens-urile) ilustraţia muzicală poate duce la rezultate încîntătoare.

Dar atunci mă întreb: poate oare sumarul montaj de muzici uşoare (comerciale) alcătuit de G.M. să prelungească, auditiv, cu ceva ritmul-alert pe care, repet, vizual, filmul *Runda 6* îl are?

Un film anterior, *Pisica de mare* (la care regizorul Popescu-Doreanu colaborase ca scenarist şi regizor secund) implica o partitură sonoră — semnată de compozitorul Tiberiu Olah — strălucită, împletind organic experimentul, ineditul cu „trouvaille"-uri dramaturgice de fină subtilitate (era acolo o întreagă psiho-funcţionalitate a parafrazelor după Bach!).

Şi era tot un film poliţist!

Să revenim la *Runda 6*: la drept vorbind, ilustraţia muzicală tip G.M. se aude foarte puţin. Uneori însă vine chiar în prim-planul atenţiei:

1. la barul „Fu-Chang (secvenţă cheie pentru „culoarea epocii" — vara lui '44 — cît şi pentru dramaturgia propriu-zisă), unde o putem asculta (cu largheţă funcţionează aici cronometrajul!) pe dizeuza din R.D.G., Vera Schneidenbach, care a cîntat şi la barul (sau restaurantul) „Berlin" în '64.

2. în secvenţele diverselor urmăriri de la sfîrşitul filmului, acompaniate de un „prea fericit" fond, să-i spunem, monoton.

E totuşi prea puţin.

Pledînd pentru muzică serioasă, *funcţională*, pledăm implicit pentru sporirea autenticităţii (serioase) a trăirilor psihologice în filmul de acţiune.

„Culoarea epocii" (din punct de vedere muzical) aduce a '56—'60. În '44 orchestraţia (de muzică uşoară) era puţin altfel.

Costin MIEREANU

La ordinea zilei:

ROSSELLINI NU EXISTĂ...

Studioul Sahia e la ora ciné-vérité-ului, nu încape îndoială*). De cîteva luni revista noastră titrează rubrica consacrată producţiilor studioului: „La ordinea zilei: documentarul". E un titlu depăşit. „La ordinea zilei — ciné-vérité-ul" — sună mult mai exact...

...chiar dacă unele spirite culte, la curent cu evoluţia mondială a genului, ne pot informa că, la dimensiunea planetei, nici ciné-vérité-ul nu mai e la ordinea zilei. Fireşte. Dar această preţioasă informaţie nu poate anula observaţia noastră iniţială. Cu atît mai puţin, informaţia poate ţine loc de judecată estetică. A începe acum să hamletizăm pe marginea faptului incontestabil că peste un an, doi şi ciné-vérité-ul va fi părăsit de Sahia — iată o situaţie intelectuală demnă de povestea simplă a lui Creangă cu femeile care încep să se lamenteze că drobul de sare pus pe sobă va cădea, peste o oră-două, în leagănul în care doarme pruncul...

Înaintea oricărei informaţii oricît de documentate — există fenomenul viu care se impune în afara a ceea ce vor sau nu vor cronicarii mîndri de conspectele lor la „Istoria mondială a cinematografului". Personal, nu văd de ce ar trebui să privim de „sus" evoluţia spre „vérité" a documentariştilor noştri, de ce să ne speriem, de ce să-i speriem înşirînd dificultăţile modalităţii, riscurile ei, aşa cum le cunoaştem din citite şi văzute la alţii. Citatele nu rezolvă mai nimic — cu ele poţi intimida, nimic mai mult, iar din intimidare apare — floare otrăvită — ezitarea. Rossellini blestema ciné-vérité-ul: „Trebuie să exaltăm lucrurile care au sînge şi carne, nu „camera"... Cine zice „artă" zice şi „autor"... Ivens — care nu a făcut niciodată cinévérité cu „teorie" şi, în pofida *Senei care întîlneşte*... nu poate fi socotit un adept declarat al metodei, ci doar un „vérist", ceea ce e altceva — susţine exact invers: „Cinévérité"-ul este o treabă foarte bună. Ne stimulează. El spune „marelui film": „Nu mai pălăvrăgi atît!" Documentarului: „Nu face numai poezie!". El ne bagă cu nasul în viaţa cotidiană, care e totuşi sursa... Te depărtezi de ea, din raţiuni suprarealiste sau abstracte, e bine, arta trebuie să încerce cît mai multe drumuri, dar se trezeşte strigată de „ciné-vérité": „Asta e! Aşa e!". Între Rossellini şi Ivens, între atîtea Scylle şi atîtea Caribde proiectate, între milioanele de citate prestigioase care se bat cap în cap de cînd oamenii au inventat cultura fiecărei arte — ne apar, deodată, pe ecran, opt sau nouă chipuri de puberi — asimetrice, fără nimic suav, maturizate prematur — şi care privindu-te în ochi îţi mărturisesc totul (*A cui e vina?* de Florica Holban): au furat, au minţit, au fugit, au blestemat. În acele clipe, cu tot respectul, Rossellini şi Ivens, Rembrandt şi Shakespeare — nu mai există. Nu mai există decît fetiţa asta care cu un calm sălbatic îţi spune că „la cîteva luni a fost lăsată de mama ei în tren". Nu plînge, nu suspină, nu cere dreptate — relatează neted: „a fost lăsată în tren". Asta e. Aşa e. Din tot ce a dat mai puternic filmul nostru în acest an, consider că secvenţa aceasta din *A cui e vina?* e cea mai covîrşitoare şi, fără teamă, susţin că doar scena finală din *Pădurea spînzuraţilor* îi poate face faţă. După cum nu pot cita film românesc — artistic sau documentar — a cărui bandă sonoră

*) **În ultimul an:** Marile emoţii mici (**D. Segal**); A cui e vina? (**F. Holban**); Mîine începe azi (**M. Dumitriu**); Oltenii din Oltenia (**AL. Boiangiu**); Drumul (**M. Ilieşu**); ...Şi atunci, *Sursul* (**G. Barta**), **fără a număra secvenţele vérité din jurnalul de actualitate.**

zilei: **Documentarul**

LINI, IVENS

A...

să conțină un monolog de expresivitatea celui captat de Boiangiu în *Oltenii din Oltenia*: directorul unui G.A.S., Popescu, povestind examenul dat în secret la Agronomie. După părerea mea, e o piesă unică.

Sfidînd citatele contradictorii și informațiile „deștepte", depășind secvențele — fie ele antologabile, cum ar scrie Ion Frunzetti — ceea ce am impresia că se cucerește prin aceste producții este un ton mult mai grav în abordarea realității (Ton adică viziune, structură, sunet secret — nu comentariu; de altfel, indiferent de viitorul lui, ciné-vérité-ul și-a făcut datoria în domeniul „comentariului", impunînd antiretorica, stilul oral, firescul, montînd cel mai binefăcător atentat, în deplin acord cu arta filmului — desființarea completă a logosului). Cucerirea unui *ton* e o problemă mult mai dificilă decît atingerea autenticității — mirajul normal al metodei. Autenticitatea rămîne o fascinație, dar ea se obține atît de lesne încît ne devine repede suspectă. Estetica nu-i altfel decît spiritul. Problema este deci, ce se cîștigă prin autenticitate, ce apare dincolo de ea. Dacă formula lui Camil e valabilă — „cîtă luciditate, atîta dramă" — nu văd de ce pentru documentar n-ar putea fi parafrazată în: „cîtă autenticitate, atîta gravitate". Ar fi o formulă care ar evita în primul rînd pitorescul — extras minor, dar permanent nociv al autenticului — șăgălnicia sentimentală, hazul superficial, nesemnificativul. Cred că nevoia de gravitate e principala calitate în *A cui e vina?* — inutil să mai facem și o demonstrație, aici — în *Oltenii din Oltenia* — cu unele concesii pitorescului, în schimb admirabil celălalt monolog, în plină campanie agricolă, ca și episodul dramatic al erupției petrolului; și chiar în *Drumul* lui Ilieșu — realizare nu de prima mînă a regizorului, e drept, dar în care e vizibilă sub crusta prea ternă a materialului aceeași căutare a unei tensiuni grave și importante. Unde lucrurile se prezintă într-un stadiu cu totul primar, neevoluat — mi se pare în domeniul imaginii. Bandei sonore extrem de bogate i se opune o imagine monotonă, crispant de săracă. Aparatul sau nu se mișcă, neconstruind nimic, nedescoperind nimic în afara primului plan uman *(A cui e vina?)* sau se oprește în gol de semnificație *(Drumul* sau chiar *Oltenii)*. Fascinați de chip, „acoperiți" cu cuvîntul — documentariștii noștri nu frazează, identifică „ciné-vérité-ul cu propozițiunea: omul stă, omul vorbește... Imaginea n-are complement, atribut, arborescență, cadru, relief. Copiii din *A cui e vina?* stau pe scaun și spun lucruri teribile, aparatul nu vede altceva decît frîngerea degetelor emoționate. E puțin, e monoton. În *Oltenii* — monologul directorului, antologic, e montat „mort" pe grajduri anodine, pe acareturi sterpe artistic. A ascunde „camera" — ca omul să nu te vadă și să nu te audă — e, la urma urmei, o problemă, de birocrație artistică, nu arta însăși. Nimeni nu se duce la cinema să vadă un film lucrat cu „camera la mînă", sau cu „camera ascunsă" — după cum nimeni nu intră în sală pentru a vedea un scenariu „tare". Filmul e imagine — te ascunzi cu aparatul pentru a releva un secret nedescoperit cu ochiul liber sau în mișcarea normală a aparatului.

Deocamdată, aceste secrete, marile secrete ale realității pe care cineastul — bătrîn detectiv — o înfruntă înarmat cu cele mai rafinate arme (magnetofon, „cameră" etc.) ale unui straniu Scotland Yard, secretele intime, de *expresivitate*, nu au apărut. Deocamdată... Dar trebuie continuat. Jocul — să rămînă deschis, fără concluzii, deocamdată. Papa Flaubert spune foarte bine: „Ultima dintre inepții e să vrei să conchizi"...

R. C.

CRONICA DOCUMENTARULUI

MELODIILE STRĂZII:

Simplism, neverosimil.

CONSTRUIM:

Conținut interesant, expresia nu depășește nivelul unei însumări de date...

Pornind pe urmele unui reportaj cinematografic mai vechi *(Ritm și construcție)* regizorul Erich Nussbaum a înregistrat salturile uriașe, petrecute în colțurile de țară pe care pelicula le înregistrase altădată. Regizorul ne înfățișează, rînd pe rînd, imagini ale noilor construcții, alternînd cu imagini ale vechiului film. Regizorul este cunoscut ca un cineast sobru, fin, reținut, fără predispoziție la exteriorizări zgomotoase. De astă dată sobrietatea trece în monotonie, iar tonul reținut creează un limbaj rece. E adevărat că documentarul conține un material interesant, dar materialul nu depășește nivelul unei însumări de date. El informează nu emoționează. O succesiune de fotografii comentate și însoțite de cifre ar fi avut aproape aceeași putere de informare. Filmul, pentru a se justifica, poate și trebuie să aducă ceva în plus. Și acest ceva, ar fi fost aici tocmai sentimentul regizorului, ca om care a descoperit el însuși cum obiectul preocupărilor sale s-a transformat surprinzător, senzația schimbărilor uluitor de rapide, a trecerii permanente a prezentului în trecut și a viitorului în prezent.

Lipsind acest lucru simplitatea devine simplism, iar filmul declarativ și exterior. De altfel, regizorul a simțit acest lucru, comentariul filmului constituind evident reflecții ale sale asupra oamenilor și locurilor. Autentic și adecvat ca text tocmai prin detaliile subiective, el pierde prin recitarea distantă și rece. Comentariul regizorului privindu-și imaginile vechiului film, comentariu făcut pe un ton intim și nu cu tonul oficial al comentatorului „de profesie", ar fi fost mai potrivit. De altfel, ori de cîte ori regizorul se dezbară de această rigiditate pur informativă, există în film momente de emoție autentică, realizîndu-se imagini pline de căldură și poezie, ca de pildă imaginile filmate la Orșova și Ada-Kaleh.

Fiecare detaliu filmat aici precum și montajul care sugerează invadarea treptată a acestei lumi care mai păstrează încă în ea istoria, agitația premergătoare unei mari epopei omenești, fac din această secvență despre oamenii și locurile ce vor fi inundate de apele imensului lac de acumulare de la Porțile de Fier, un document într-adevăr valoros.

Dar filmul în întregul său nu este la înălțimea acestei secvențe și din nou trebuie să încheiem pe un ton de regret.

Doi tineri îndrăgostiți făcîndu-și semne într-un peisaj romantic. Între ei cineva taie cu fierăstrăul un copac gros. Aceiași tineri în haine de duminică sărutîndu-se ca la teatru, ajunși nu se știe cum pe un pod. Apoi o punte, o punte de lemn, un pod de cale ferată, încă o punte și... Podul Grand acompaniat de Gică Petrescu. Bineînțeles, cu binecunoscuta melodie. Totul în timp ce comentariul filozofează serios despre podurile și punțile pe care din cele mai vechi timpuri oamenii se întîlnesc... etc., etc. S-ar părea deci că e vorba de un film de știință popularizată sau de un film despre Podul Grand. Eroare! Totul nu e decît introducerea!

Ținînd seama de semnificația montajului paralel de la Griffith încoace, filmul s-ar putea povesti mai departe cam așa: „În timp ce tatăl său lucrează la Atelierele Grivița, un băiețel (să-i zicem Ionel) își caută școala".

Subiectul ar fi perfect valabil pentru un scurt metraj de ficțiune sau un documentar poetic gen *Poveste din Louisiana*. Dar așa cum este folosit cu pretenția de autenticitate, dublat de un comentariu fals patetic într-un montaj confuz, forțînd metafora, omițîndu-se aproape toate condițiile de bază ale genului, documentarul lui Panțelie Țuțuleasa constituie incontestabil o nereușită.

Obligatoriu condiționat de autenticitate, documentarul are o structură proprie și un limbaj caracteristic. Orice contrafacere, orice fals se demaschează. Are oare nevoie filmul documentar să se rușineze de propria lui condiție? Pretextul dramaturgic reușește rareori să salveze un film documentar. Atunci cînd se apelează la el cu mari speranțe, acesta, perfid, îi dă filmului de cele mai multe ori lovitura de grație. Așa cum s-a întîmplat și cu pelicula aceasta, intitulată nu se știe de ce *Melodiile străzii*. Este evidentă aici prejudecata că invenția este superioară reflectării directe. Dar invenția în documentar nu constă în imaginarea de peripeții, răsturnări sau conflicte. Ea constă în descoperirea de leitmotive vizuale, în combinarea poetică a elementelor reale, sunet sau imagine rezultînd din descoperirea unor esențe. Metafora în documentar se cere în orice caz să rezulte din imagine. Subiectul nu poate niciodată să se substituie observației. Analiza plastică, descoperirea esenței are în filmul documentar o importanță excepțională. Și tocmai această analiză lipsește cu desăvîrșire în filmul lui Țuțuleasa.

Pentru că din peregrinările lui Ionel nu aflăm aproape nimic despre Calea Griviței, căreia se pare că i-a fost dedicat filmul. Cîteva balcoane filmate în racursi, cîteva filmate oblic, cîteva blocuri, copii care desenează, fără grijă cu creta pe asfalt în timp ce bietul Ionel își caută în modul cel mai puțin verosimil școala cea nouă! Cam asta e tot. Și e păcat! Păcat că o temă ca aceasta care ar fi putut duce la un film documentar excelent a fost atît de superficial și de fals tratată.

Radu GABREA

MERIDIANE



UNA DIN CELE MAI DIFICILE PRODUCȚII ITALIENE: EU... EU... EU... ȘI CEILALȚI



Luigi Rovere a produs pînă acum 44 de filme și totuși consideră că acesta din urmă e cel mai greu. Destul de anevoios a fost și *Il cammino della Speranza (Drumul Speranței)* al lui Pietro Germi, un film care a obligat să se străbată cu camera de luat vederi toată Italia, plecînd de pe coastele Siciliei și ajungînd pe culmile Alpilor francezi. „Am trecut în decursul a 2 luni de la vară la iarnă, de la soarele cel mai arzător la zăpezile veșnice".

Totuși, de ce *Eu... eu... eu... și... ceilalți* e cel mai dificil? Pentru că scenariul analizează — rețineți recordul — 80 de medii diferite și comportă aproximativ 200 de „roluri", adică 200 de actori care vor fi nevoiți toți să joace, nu doar să facă act de prezență. Cu alte cuvinte, se poate spune că în *Eu... eu...eu... și ceilalți* va fi prezentă o mare parte (dacă nu cea mai mare parte) din cinemtografia italiană.

Dintre „cei 200", cîteva nume: Gina Lollobrigida, Akim Tamiroff, Vittorio de Sica...

Regizor și scenarist: „părintele filmului italian", Alessandro Blasetti, care vrea cu acest prilej să marcheze încheierea carierei sale cinematografice. Așa declară cel puțin deocamdată...



Secvențe venețiene 1965

Buster Keaton a venit la Veneția numai pentru a prezenta pelicula lui Alan Schneider — *Film* (după un scenariu de Beckett) în care el susține de fapt un strălucit recital actoricesc.

Sosirea sa a fost un eveniment în lumea cineaștilor adunați cu prilejul acestui festival. La ora cînd avionul trebuia să aterizeze pe aeroportul Marco Polo, cîmpul era inundat și cerul părea că își revarsă toate rezervele de ploaie planificate pentru Europa. Înarmați cu umbrele și impermeabile, gazetarii așteptau însă neclintiți. Zeci și zeci de scăpărări electrice au anunțat apariția lui Malec pe scara avionului. Un bătrînel subțire, cu fața adînc brăzdată, cu ochii vii și pătrunzători, dar triști și adumbriți, părînd a da chipului expresia tipică a unui mare tragedian (despre care în mod paradoxal toată omenirea știe că este un mare comic).

Nimic de vedetă în comportarea sa. Vorbește calm și numai după ce meditează o vreme la ceea ce are de gînd să spună.

Cineva l-a întrebat dacă nu se va decide totuși — la cei șaptezeci de ani ai săi — să și zîmbească o dată. A răspuns scurt: „După moarte".



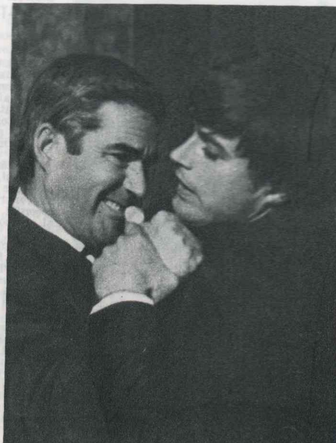


— În afară de filmul lui Visconti, considerat film de autor, polonezul Konwicki, scriitor și regizor a realizat pelicula *Salto* avînd ca interpreți pe Zbigniew Cybulski și Marta Lipinska. O scenă ca cea din fotografie putea să fie plină de gingășie și naturalețe. Un singur cusur: dura cîteva lungi minute.



— Din aceste două fotografii puteți citi tragismul conflictului *Stelelor Ursei*, al lui Luchino Visconti. Între frate și soră (Claudia Cardinale și Jean Sorel) pare să fi existat încă din fragedă adolescență o incestuoasă afinitate.

Soțul, (Michael Craig) aflînd cîte ceva din „gura opiniei publice" reacționează în felul destul de expresiv redat de cea de a doua fotografie. Dar acesta este doar un aspect al întîmplărilor din filmul lui Visconti, al cărui principal merit stă în frumoasa plasare în cadrul natural al palatului de la Volterra.





— O încăpere destul de sordidă, mult fum și mult whisky — iar între două pahare sorbite cu năduf de ambii eroi, se împărtășesc amărăciunile. El — un actor francez (interpret Maurice Ronet) dezamăgit în dragostea conjugală, a ales ratarea într-un oraș uitat de lume, New-Yorkul. Ea — o franțuzoaică (Annie Girardot) casnică și dezamăgită în dragostea conjugală, a ales cărările pierzaniei, în același oraș. Și din două cioburi de dragoste se naște o melodramă de 110 minute: *Trei camere în Manhattan*, de Marcel Carné.



— Gertrud, eroina filmului cu același nume al lui Theodor Dreyer, dezamăgită și ea în dragostea conjugală, pentru că soțul ei a acceptat să devină un înalt demnitar, își caută un loc unde să se refugieze. Iat-o încercînd să se adăpostească lîngă un tînăr pianist.



— Mickey este un tînăr cu multe însușiri, fermecător și captivant. Succesul nu-l ocolește, dar îl sperie. Și fuge mereu din fața lumii, mînat de o neliniște de coșmar. Tot filmul lui Arthur Penn, *Un oarecare Mickey*, este de altfel o încercare de a da vieții dintr-un oraș american proporțiile unui coșmar apocaliptic. Alexandra Stewart și Warren Beatty, stabilesc însă și o dimensiune mai obișnuită, mai umană, prin dragostea lor dramatică și profundă.



iidă, mult fum
ă pahare sorbite
ărtăşesc amără-
acez (interpret
dragostea conju-
uitat de lume,
zoaică (Annie
ă în dragostea
aniei, în acelaşi
goste se naşte o
camere în Man-



u acelaşi nume
ăgită şi ea în
oţul ei a accep-
ar, îşi caută un
încercînd să se
pianist.

multe însuşiri,
l nu-l ocoleşte,
din faţa lumii,
. Tot filmul lui
y, este de altfel
n oraş american
ptic. Alexandra
bilesc însă şi o
ai umană, prin
ofundă.



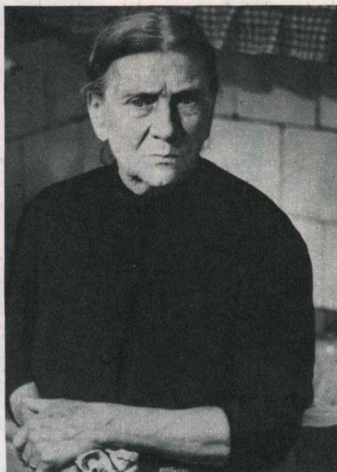
— Între „ciudatul" costum de interior al Rossanei Podesta şi nu mai puţin ciudatele combinezoane de scafandri mînuind o maşină infernală, există o singură trăsătură comună: toţi purtătorii lor sînt interpreţi ai comediei poliţisto-fantastice a lui Vicario: *Şapte oameni de aur*, care îmbină umorul şi fantezia, oferind un spectacol plăcut, savurat de toată lumea la închiderea festivalului veneţian.



— *Diavolul de la ora 11* al lui Jean-Luc Godard îi aduce pe ecran pe Jean-Paul Belmondo şi pe Anna Karina. Amîndoi actorii fiind cunoscuţi spectatorilor noştri, ne mulţumim să spunem că în acest film ei nu au nici o vină.



— Sylvie este octogenară, plină de vitalitate şi degajă o imensă simpatie (deţine rolul principal în filmul lui Allio, *Bătrîna doamnă nedemnă*). Prezenţa ei atît de plăcută la Festivalul de la Veneţia a fost mult preţuită. Mai ales de critici, care i-au atribuit „Premiul pentru cea mai simpatică prezenţă". Premiul pentru cea mai antipatică prezenţă a fost cucerit, fără efort, de Jean-Luc Godard (şi în această privinţă criticii au fost unanimi).



— Blonda din filmul lui Milos Forman, *Dragostele unei blonde*, se numeşte Hana Brejchova şi este sora reputatei actriţe de film cehe, Jana Brejchova. Hanei nu-i lipseşte nici talentul şi nici frumuseţea, şi nu pare să fie stînjenită de gloria surorii ei, al cărei gen de roluri îl abordează totuşi în acest prim film.



Secvenţe veneţiene 1965

INFORMAŢII

Scriitorii sovietici şi filmul

T. Aitmatov: „Adaptez pentru ecran romanul meu „Cîmpul mamei". La scenariu, alături de mine, mai lucrează şi realizatorul Igor Talankin şi scenaristul Boris Dobrodeev. Personajele acestui roman îmi sînt foarte dragi, poate pentru că s-au născut cu mare greutate. Acum, că le voi da o nouă viaţă pe ecran, destinul lor a început din nou să mă îngrijoreze".

V. Aksionov: „Scriu un scenariu după nuvela mea „E timpul, prietene, e timpul!" Pînă în prezent cărţile mi-au fost adaptate de alţii, de data asta însă m-am hotărît să-mi prezint singur personajele spectatorilor".

V. Dudinţev: „Am început mai de mult să scriu un roman „Soldatul necunoscut". Pînă una alta mi s-a propus să fac mai întîi o variantă cinematografică. Am acceptat. Filmul se va intitula *„Nu-ţi crea idoli!* Personajele principale ale romanului şi scenariului sînt savanţi biologi".

Reîntoarceri

Michel Simon a cărui inactivitate îndelungată îi scandalizează pe toţi francezii, vajnicii lui admiratori (şi nu numai pe ei), va apare într-un film de televiziune dedicat lui. Mai mult decît atît, parizienii vor avea prilejul să-l vadă şi pe scenă într-o piesă de Sassafra a cărei premieră are loc în toamna aceasta. Totuşi, se întreabă admiratorii lui Michel Simon, nu e prea puţin, mult prea puţin?

★

Buster Keaton care a turnat de curînd cîteva filme comice cu Frankie Avallon, se îndreaptă spre Roma. El va interpreta aici, sub bagheta regizorului Luigi Scattini rolul (mut) al unui general (german). Se mai ştie, că şi Pierre Etaix are gînduri mari cu privire la acelaşi Keaton, pentru care viaţa reîncepe la 70 de ani.

„Charlot în fustă"

Charlie Chaplin s-a decis ca în noul său film în care semnează scenariul, regia, muzica (şi joacă unul din rolurile secundare) personajele centrale să fie interpretate de Sophia Loren şi Marlon Brando. Despre rolul deţinut de Sophia se ştie că-l va aminti pe faimosul comic de odinioară, dar că va fi un „Charlot îmbrăcat în rochie". Se spune că marea Loren e foarte emoţionată...

Claudia bis

Ziarele braziliene relatau nu de mult păţaniile unei fete aproape sufocată (la propriu) de admiraţia cetăţenilor din Rio de Janeiro care au luat-o drept Claudia Cardinale. Fata a scăpat pînă la urmă teafără, dar iată că au ieşit la iveală unele elemente noi care vin să dea o altă explicaţie incidentului, care de fapt nu era incident, ci opera agenţilor de publicitate (ca din întîmplare adevărata Claudia Cardinale filma într-adevăr într-una din prăvăliile din Copacabana, în imediata apropiere a locului cu pricina. Iar fata era dublura vedetei). De unde se vede că dublurile au nenumărate întrebuinţări.

Micro-ştiri

— Noiembrie este singura epocă în care pot începe turnările la ultimul film al lui Jean Delannoy, *Sultanii* (după romanul Christinei de Rivoyre). De ce? Pentru că cele mai multe scene se petrec într-o încurcătură de circulaţie pariziană pe care nu o poţi găsi — la intensitatea aceasta — decît în luna noiembrie. Ce bine ar fi să fie aşa! zic, sceptici, automobiliştii Parisului.

★

— André Hunebelle a dat primul tur de manivelă la *Fantomas revine*. În acest film se regăsesc toate personajele (şi interpreţii) primului *Fantomas* (pe care îl vom vedea în curînd şi pe ecranele româneşti): Jean Marais, Louis de Funès, Mylène Demongeot.

★

— Alain Resnais se pregăteşte de un nou film: *Războiul s-a sfîrşit*, turnat în întregime în Munţii Pirinei şi avînd ca vedetă pe Yves Montand.

★

— O distribuţie cu adevărat senzaţională (şi încă nu e completă) a fost aleasă pentru filmul lui René Clément, *Arde oare Parisul?*: Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Kirk Douglas, Yves Montand, Charles Boyer, Jean-Louis Trintignant... Subiectul? Eliberarea Parisului în august 1944.



CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE ALE LUMII: Farrebique

„Pe ecran nu se întîmplă mare lucru. Se cultivă cîmpul, se seamănă, se scot vițele la pășune...

Primul festival internațional postbelic de la Cannes din septembrie 1946, a constituit o excepțională trecere în revistă a celor mai bune realizări ale artei cinematografice. Niciodată pînă atunci și nici de atunci încoace nu au mai fost prezentate deodată atîtea opere de seamă provenite din diferitele colțuri ale lumii. Pentru prima oară criticii și spectatorii au putut să vadă cu ochii lor ce salt important a făcut filmul în anii de război și în primul, mult doritul, an de pace. Multe dintre realizările prezentate la acest festival de la Cannes au și intrat în istorie, ca să nu amintim aici decît filmul englez *Scurtă întîlnire* al lui David Lean, *Roma, oraș deschis* al lui Rossellini, *Marea cotitură* al lui Friedric Ermler, *Bătălia feroviarilor* al lui René Clément, *Weekendul pierdut* al lui Billy Wilder, filmul mexican *Maria Candelaria* al lui Emilio Fernandez și filmul elvețian *Ultima șansă* al lui Leopold Lindtberg. Fiecare dintre producțiile mai sus amintite au stîrnit aplauzele spontane ale spectatorilor, iar în culise — discuții interminabile.

Acordarea unui premiu întîi era practic imposibilă și de aceea juriul internațional și-a simplificat sarcina acordînd „premii naționale" pentru cele mai bune filme prezentate, menționînd într-un lung verdict cel mai bun film francez, englez, mexican etc. Era aproape de negîndit ca, fată de o asemenea concurentă, o peliculă prezentată în afara concursului, deci neoficial, să mai poată atrage atenția. Astăzi, avînd în vedere marele număr de festivaluri internaționale, se întîmplă deseori ca filmele prezentate în afara concursului să fie mai interesante decît favoriții care iau parte la concurs, dar apariția la Cannes în 1946 a unui film „în afara concursului" a fost un eveniment neobișnuit, la fel de neobișnuit ca și acest prim festival de după război.

DESCALIFICAT ARTISTIC SAU PREVESTITOR DE EPOCĂ NOUĂ ÎN ISTORIA CINEMATOGRAFULUI?

În încheierea manifestației internaționale, în ziua de 1 octombrie 1946, a avut loc proiecția documentarului de lung metraj — *Farrebique*, regizat de Georges Rouquier. Filmul nu a fost acceptat de comisia de selecție pentru a reprezenta Franța, deci într-un fel, încă înainte de premieră el a fost dacă nu descalificat, în orice caz primit cu rezerve. Și aici intervine surpriza — *Farre-*

Din istoria genurilor

EVOLUTIA „MUSICAL"-ului

DA! EXISTA O „ESTETICĂ" A FILMULUI MUZICAL

Raportat la formula sa ideală, filmul muzical este întrucîtva o specie hibridă. Criticii urmăresc de obicei modul în care un asemenea film este realizat din punct de vedere cinematografic; autorul filmului muzical are un alt punct de plecare: el urmărește lansarea unor șlagăre, al unui cîntăreț sau al unui grup de muzică ușoară și, în cel mai bun caz, realizarea unei noi formule muzicale. De aceea reușitele majore în care cinematograful și muzicalul să se îmbine artistic sînt foare rare. În epoca antebelică, în cinematografia mondială se impuseseră două formule, dincolo de vasta producție comercială. Prima aparținea cuplului Fred Astaire și Ginger Rogers, care împreună cu compozitorul Irving Berlin lansaseră ceea ce se numește în jargonul cinematografic „The musical". Formula — care se baza îndeosebi pe genul operatistic lansat pe Broadway în America anilor douăzeci de Al Johnson și echipa lui — s-a amplificat și modificat în măsura în care muzicalul începe să devină obiectul unei concurențe acerbe între marile case cinematografice. Bing Crosby, Frank Sinatra devin și ei interpreții unor reviste plăcute, destinate să popularizeze, o dată cu șlagăre de mare succes, formula specifică a acestor doi interpreți de muzică ușoară: bonomia sentimentală, puritană și familială a lui Bing Crosby, factura mai cinică, mai modernă, mai dramatică a lui Frank Sinatra. Bazîndu-se numai pe „hit", pe lansarea șlagărelor la modă, pe vedetismul monocord, aceste filme se epuizează repede, în timp ce formula cuplului Fred Astaire și Ginger Rogers, în care dizeurul se identifică cu dansatorul, capătă o popularitate universală obligîndu-l chiar pe Crosby și Sinatra să colaboreze cu acest cuplu. Incluzînd o coregrafie modernă, originală, variind — pe baza lansării simultane a mai multor interpreți de muzică ușoară — repertoriul muzical, tipurile de șlagăre lansate și mai ales ridicînd calitatea scenariului și a replicii, folosind cei mai abili gagmeni ai Hollywood-ului antebelic, „musical"-ul creează o adevărată mitologie a genului, o dorință a tineretului de imitare a starului politalentat. Fred Astaire a determinat în colegiile americane o adevărată epidemie de stepmeni, așa cum un Sacha Distel sau un Domenico Modugno au lansat nu numai o coafură, ci și un tip — tipul chitaristului meridional, sentimental. Dincolo însă de perspectivele unor succese ieftine, dincolo însă de formula „bărbatului ideal", Fred Astaire a încarnat și ceva pozitiv: idealul de dansator desăvîrșit, plin de spirit, într-un cuvînt dansatorul modern, iar Ginger Rogers calitățile tinerei emancipate.

INTRE „MUSICAL" ȘI „VOLGA-VOLGA"

Concomitent cu „musical"-ul american în cealaltă parte a globului, Alexandrov realizează o altă factură a filmului muzical foarte însemnată. Regizorul sovietic rupe cu convențiile socotite pînă la el inevitabile (lux-fast-montare) și, departe de a procura spectatorilor eroi ideali din punct de vedere fizic și exhibiții de montare în genul filmului american, lansează eroi populari și un melos de inspirație folclorică sobră și foarte modernă. Filmele lui au o puternică doză de realism și un umor de bună calitate, în genul lui Ilf și Petrov, într-un cuvînt există formula unui film artistic popular, plin de optimism, dezbărat total de snobismul și de obsesia fastului, prin care încerca să se detașeze de „musical"-ul american. Este semnificativ de observat că filmul muzical antebelic aflat sub influența predominantă a unor compozitori și tehnicieni abili dar înfeudați rețetei, în stare să intuiască conjunctura și să ofere exact marfa care obține ralierea cea mai rapidă (Oscar Hammerstein, Irving Berlin, Cole Porter) este cu totul străin de revoluția care se produce în același timp în opereta contemporană americană prin muzica lui George Gershwin. El ignoră dezvoltarea jazz-ului autentic și a folclorului negru, adică toate acele elemente care puteau dintr-o dată să valorizeze estetic filmul muzical. Totuși, „musical"-ul american antebelic nu trebuie subestimat, fiindcă el creează o școală de buni tehnicieni, capabili să înțeleagă cerințele genului, să impună un *ritm cinematografic*, și mai ales să integreze și să valorifice cinematografic tipul nou de coregrafie modernă, care rămîne după părerea noastră aportul său cel mai însemnat. În perioada postbelică „musical"-ul se reînnoiește, se produce o separare netă între formula comercială, mediocră, întemeiată pe faimosul „star-system" destinată să lanseze pe cîntăreții Elvis Presley, Nat King Cole, Connie Francis, Cliff Richard, Chubby Chocker, fie dansurile care-i marchează etapele: rock and roll-ului, twist-ului, bossanovei, hully-gully-ului — pe de o parte, și de constituirea operetei cinematografice moderne pe de altă parte.

„WEST-SIDE STORY", O FORMULĂ MODERNĂ ȘI POPULARĂ

Pe această ultimă linie regăsim cîteva realizări remarcabile care — oricît de curios ar părea, se bazează pe introducerea eroului și a melosului popular specific, deci iarăși pe un traseu care-l parcursese Alexandrov — pe decondiționarea filmului muzical de convențiile genului considerate inevitabile. Transpunerea cinematografică a operetei „Porgy and Bess" de Gershwin, apoi *My Fair Lady*, *West-Side Story*, sînt cîteva filme care inovează în felul lor genul și dezvăluie o perspectivă care-l scoate din mediocritatea hibridului. *My Fair Lady* demonstrează astfel posibilitatea de a compune un film muzical cu o scriitură dramatică mai subtilă (filmul se bazează pe piesa „Pygmalion" a lui Bernard Shaw), folosește un idiom muzical modern, un recitativ de o inventivitate și un colorit cel puțin egal cu al melosului din opereta vieneză clasică și, mai ales, face din cîntăreț un actor cinematografic care „joacă" efectiv muzica, o transformă în replică, într-un dialog viu; or, în filmul muzical convențional (Sara Montiel, de pildă) muzica este o întrerupere a acțiunii, o *pauză* și nu rareori șlagărul este din punct de vedere cinematografic un element de prisos (ceea ce se cheamă în jargonul teatral „burtă"). Pe de altă parte, *Porgy and Bess* și mai ales *West-Side Story* reiau — după părerea noastră într-o formulă inedită — ceea ce era mai prețios în filmul lui Alexandrov: dramaticul realist, elementul popular, înlocuirea convenției „fast-muzică-antren". Și aici muzica și dansul devin mijloacele de expresie firești ale actorului, în cazul unei acțiuni specific cinematografice. *West Side-Story* — care s-a bucurat de cooperarea strălucitului compozitor Leonard Bernstein, prim dirijor al Filarmonicii din New-York, și a lui Jerome Robbins, cel mai inventiv și mai artist dintre maeștrii de coregrafie existenți astăzi în Occident, introduce în filmul muzical lumea „periferiei" din filmele lui Wyler, transpunînd-o în condițiile New-York-ului contemporan (cartierul portorican unde emigranții din America Centrală duc o viață de lumpen proletari). Pe de altă parte, realismul se manifestă și prin modul în care se sondează — într-un chip cu totul opus „musical"-ului convențional — mentalitatea tineretului american de astăzi, cu ezitările, nedumeririle, cu creșterea continuă a procentului de delincvență juvenilă în același timp cu vigoarea, puritatea și lirismul specific. Filmul este în fond o parabolă, o transpunere modernă a legendei lui Romeo și Julieta, care se petrece nu în mediul aristocratic al Veronei, ci în condițiile unui cartier popular, în viața de fiecare zi a orașului modern.

DE LA FRED ASTAIRE LA SARA MONTIEL

În sfîrșit, inovații interesante îndeosebi față de formula Fred Astaire-Ginger Rogers se datoresc lui Vincente Minnelli și lui Gene Kelly. Cînd îl privești evoluînd, dansînd sau cîntînd, nu te mai izbește impresia oarecum neplăcută pe care o produce tendința obișnuită a actorului filmului muzical de a se lua în serios, de a interpreta cu gravitate un rol, un cîntec, de a se integra în modul cel mai profund cu putință unei intrigi inevitabil ieftine. Pe o asemenea direcție se plasează, de pildă, Sara Montiel care trăiește din plin și în modul cel mai nobil cu putință melodramatismul insuportabil și poza multiplicată în sute de clișee sentimental-romanțioase a femeii cu vocea de aur care se ridică din mocirlă pentru ca, ajunsă pe culmea gloriei, să sacrifice totul unei mari dragoste nefericite; iritantă aici este nu numai profunda trivialitate sentimentală ascunsă în poza pseudo-nobleții, ci însăși ținuta interpretativă a cîntăreței, marțială și pozeuză, într-un contratimp involuntar cu gravitatea presupusă a destinului. E vorba deci aci și de o carență efectivă de interpretare actoricească. Dimpotrivă, Gene Kelly urmărește, în primul rînd, execuția desăvîrșită a rolului, manifestă o autoironie subtilă, evidentă în dezinvoltura cu care execută un număr, sau introduce replici care subliniază un accent de parodie inevitabilă, amuzantă. Întreaga atmosferă a epocii de aur a comediei muzicale americane a Broadway-ului anilor '30 este reconstituită prin accente precise și critice nu lipsite uneori de sarcasm și autopersiflare, iar actorii principali tind mereu să dea rolurilor, filozofiei care le animă, o tentă „neserioasă", colorîndu-și jocul într-un spirit evident de glumă nostimă. După părerea noastră este singura posibilitate ca filmul muzical să-și păstreze o oarecare ținută artistică; numai dezvăluind în joc, în interpretare, în intrigă, această conștiință a „comediantului", un tip de interpretare pe care l-aș apropia — ținînd seama, evident, de diferența de proporție — de comedia dell'arte sau de factura caustică auto-parodică brechtiană. În acest tip de „musical" cîntărețul renunță la mijloacele și interpretarea tradițională a actorului intrat în „pielea" personajului care-și trăiește cu prea mare gravitate rolul.

„CÎNTÎND ÎN PLOAIE..."

...a fost pe ecranele noastre unul din puținele exemple ale acestei maniere care și-a croit un drum din ce în ce mai larg în ultima etapă a evoluției „musical"-ului. Ea se îmbină cu tendința de a transforma filmul „musical" dintr-un *one man's show*, dintr-o reprezentație centrată pe un singur om (cîntăreț sau dansator), într-un spectacol de varietăți, într-un coktail coregrafico-acrobatico-musical, garnisit cu gaguri și cu o doză de cinism, destinate să compen-



Se cultivă
une...

IC SAU
CĂ NOUĂ
RAFULUI?

iei interna-
brie 1946, a
ntarului de
regizat de
a fost accep-
pentru a re-
un fel, încă
st dacă nu
nit cu rezer-
za — Farre-

ite; iritantă
nai profunda
mentală as-
udo-nobleții,
nterpretativă
rțială și po-
ntratimp in-
vitatea pre-
lui. E vorba
carență efec-
tare actori-
vă, Gene Ke-
primul rînd,
șită a rolu-
o autoironie
în dezinvol-
tăun număr,
lici care sub-
nt de paro-
amuzantă.
ră a epocii
iei muzicale
roadway-ului
reconstituită
ise și critice
de sarcasm
, iar actorii
nereu să dea
iei care le
„neserioasă",
într-un spi-
glumă nos-
rea noastră
sibilitate ca
ă-și păstreze
artistică;nu-
în joc, în
intrigă, a-
a „comedian-
interpretare
pia — ținînd
de diferența
de comedia
actura caus-
i brechtiană.
e „musical"
ță la mij-
retarea tra-
rului intrat
najului care-
ea mare gra-

PLOAIE..."

nele noastre
exemple ale
are și-a croit
ce mai larg
a evoluției
a se îmbină
a transforma
dintr-un *one*
r-o reprezen-
e un singur
u dansator),
de varietăți,
coregrafico-
l, garnisit
o doză de
să compen-

bique a stîrnit un entuziasm unanim printre ziariștii și delegații străini, fără a mai vorbi de publicul francez. Critica internațională i-a acordat un premiu special corespunzător actualului premiu FIPRESCI, iar Jean Painlevé a comparat premiera fimului lui Rouquier cu memorabila premieră a dramei „Hernani". *Farrebique* prevestea o epocă nouă în istoria artei cinematografice.

Filmul lui Rouquier a fost un fenomen original. Farrebique este numele unei gospodării de la țară, al unei ferme mari și bogate din bătrîna provincie franceză Rouergue, situată la marginea Masivului Central, în departamentul Aveyron. Aici trăiește și muncește o familie compusă dintr-un bunic și o bunică, o soră de-a bunicului, la fel de bătrînă ca și acesta, un fiu însurat, Roche, care are patru copii, dintre care cel mai mare, Raymondou are abia șapte-opt ani, și un fiu burlac, Henri. Alături locuiește un țăran bogat, Fabre, care are o fiică — Fabrette. Henri intenționează să se însoare cu Fabrette. Acțiunea filmului începe o dată cu venirea toamnei și se termină după un an, toamna tîrziu. Pe ecran nu se întîmplă mare lucru, dacă ar fi să căutăm o intrigă complicată în această poveste despre viața la țară. Se cultivă cîmpul, se seamănă, se cosește și se treieră. Se coace pîine. Se scot vitele la pășune și se adună fînul. Copiii se duc la școală și seara își fac lecțiile. Duminica, întreaga familie merge la biserică. După slujbă bărbații se întîlnesc la cîrciuma satului. Cînd vine din nou toamna — se adună cu grebla frunzele moarte care vor servi de așternut în grajd, se sapă cartofii, iar femeile curăță de păstăi mazărea și fasolea. Iar tot anul stăpînul casei frămîntă coca și coace pîinea.

Munca pămîntului este pe primul plan, iar pe plan secundar — problemele familiei și ale casei. În *Farrebique* se împletesc trei teme: viața de familie, munca la cîmp și ca fundal — natura. Rouquier se servește aici de tehnici speciale (filmări sub microscop, filmări accelerate etc.) pentru a arăta trezirea naturii primăvara, înflorirea florilor și apariția mugurilor pe ramurile copacilor. Aceste filmări au fost realizate la Paris, în Jardin des Plantes, cu ajutorul lui Jean Painlevé. Restul imaginilor, deci cel puțin 90% din film, rămîne opera echipei de operatori care mai bine de un an a locuit în localitatea Goutrans, în departamentul Aveyron.

CINE ERA ACEST GEORGES ROUQUIER?

În *Farrebique* nu există nici un actor profesionist, toate personajele care apar sînt autentice. Bunicul ce-i drept nu moare, dar în timpul realizării filmului în familia lui Roche se naște un copil. Familia Farrebique a existat în realitate în componența arătată de regizor pe ecran. Singura abatere de la adevăr a constat în trecerea sub tăcere a celui de al treilea fiu, mezinul, care în perioada realizării filmului (1944—1945) se găsea într-un lagăr de prizonieri, în Germania. O altă mică abatere de la autenticitate a fost atribuirea unei fiice vecinului Fabre. Important este însă că ceea ce se vedea pe ecran era o imagine fidelă a vieții unei familii de țărani din departamentul Aveyron, o imagine cuprinsă în ciclul transfomărilor naturii și în ritmul existenței cotidiene marcată de nașteri, căsătorii, decese. Aceasta a fost intenția regizorului, iar rezultatul a întrecut așteptările.

Cine era regizorul filmului *Farrebique*, cine era acest Georges Rouquier? În mediul cinematografic nu se știa mare lucru despre el. Era unul dintre cei mulți care își încercau puterile pe terenul ingrat al filmului documentar. S-a născut în anul 1909, într-o familie țărănească de lîngă Aveyron, în departamentul Hérault. În primii douăzeci de ani ai vieții lui încercase diferite ocupații fiind pe rînd ziarist, tipograf și fotograf. Dorea să devină realizator de filme, să se exprime cu ajutorul imaginilor mobile. Înfăptuirea acestui vis nu era un lucru ușor. În sfîrșit, în anul 1929 Rouquier reușește să realizeze un scurt metraj (încă mut) despre culesul viilor, un film de autor în toată accepția cuvîntului: Rouquier a fost nu numai regizor dar și producător, autor al scenariului, operator și monteur. Vreme de zece ani el nu mai poate repeta experiența și abia în timpul războiului reușește să realizeze cîteva documentare modeste despre meseriașii de la sate. În 1942 se naște filmul *Dogarul*, iar un an mai tîrziu *Rotarul*. Pentru Rouquier satul — era obiectul unei sincere preocupări familiale și sentimentale.

Proiectul de realizare a unei epopei țărănești *Farrebique* s-a ivit încă din anul 1941. Prima idee i-a dat-o prietenul său, ziaristul Claude Blanchard. Regizorul a lucrat la concepția filmului (pentru că e greu să vorbim aici despre un scenariu în înțelesul celor din filmele artistice) aproape patru ani. Era greu de găsit un financiar care să accepte realizarea unui film documentar atît de lung și cu atît mai greu unul care să accepte o perioadă de producție de la început socotită la un an — un an și jumătate. În sfîrșit s-a găsit un asemenea temerar (Etienne Lallier), iar în ajutorul lui a venit marele săptămînal cinematografic, dinamicul „L'Ecran Français" care era pe atunci organul de presă al noilor forțe cinematografice franceze. Filmul a costat în total 8 milioane de franci vechi (rizibila sumă de 80 mii franci noi), iar după triumful de la Cannes distribuirea lui *Farrebique* a fost preluată de firma americană RKO-Radio. Premiera pariziană a avut loc la cinematograful Madeleine, în ziua de 2 februarie 1947.

UN „HERNANI" AL ECRANULUI

Jean Painlevé a denumit filmul *Farrebique*, „Hernani" al ecranului. Doniol-Valcroze, în „Cahiers du Cinéma" a salutat filmul lui Rouquier ca pe *Nanook-ul* francez. Și alți criticii francezi l-au apreciat la justa sa valoare, văzînd în realizatorul lui un continuator al tradiției lui Robert Flaherty. În decembrie 1946 s-a făcut auzită, în sfîrșit, și opinia franceză oficială (s-a reparat greșeala de a nu fi admis filmul să reprezinte culorile Franței la festivalul de la Cannes) și i s-a acordat lui Rouquier, le Grand Prix du Cinéma Français — cel mai mare premiu al statului.

Pe lîngă entuziaștii lui *Farrebique* s-au găsit, ca de obicei, și destui care să-l critice. Ei considerau că filmul este idilic și bucolic — că este o pastorală și deci nu corespunde cerințelor adevărului vital.

Cine avea dreptate în această discuție și care este — astăzi, la aproape douăzeci de ani de la premieră — părerea justă asupra valorii lui *Farrebique*? Aparent ar fi ușor să dăm dreptate criticilor, deoarece nici chiar viața țăranilor bogați nu era o pastorală și ororile războiului s-au făcut simțite chiar în cele mai depărtate colțuri ale Franței. Dar criticii aveau dreptate numai în aparență, pentru că ei nu au observat că eroul filmului este băiețelul Raymondou și că Georges Rouquier privește viața de la țară prin ochii acestui copil. A observat în schimb acest lucru Doniol-Valcroze care a denumit filmul „amintiri din copilărie". Oare regizorul a reușit să realizeze ceea ce visase Aleksandr Dovjenko în *Desna fermecată*, adică să cuprindă într-o poveste cinematografică visurile și amintirile copilăriei?

Farrebique nu a devenit un *„Hernani"* al ecranului, nu a marcat nici o revoluție în istoria cinematografică și nu și-a găsit imitatori. În orice caz nu i-a găsit nici în anul 1947 și nici chiar în 1950. Ecourile lui *Farrebique* s-au făcut auzite abia după cincisprezece ani, sub forma primelor semnale ale „cinévérité"-ului. Tehnica este aici deosebită, deseori deosebite sînt și premizele creatoare, totuși între filmul lui Rouquier din 1946 și creațiile lui Ruspoli sau Leacock există o fundamentală asemănare în concepția filmului ca imagine a vieții cotidiene a unor oameni obișnuiți, a celor mai obișnuiți oameni. Regizorul devine cronicar, observator dar și poet totodată transmițînd spectatorilor povești „luate din viață". *Farrebique* nu face parte din filmele care revin deseori pe ecran, în cadrul diferitelor retrospective sau gale istorice. Georges Rouquier nu este un regizor la modă, iar criticii și istoricii filmului consacră foarte puține rînduri creației lui. Și rău fac: *Farrebique* este un film-precursor. Și un film frumos.

Jerzy TOEPLITZ



În timpul realizării filmului, în familia lui Roche se naște un copil.

seze inevitabilul sentimentalism (dozat și acesta cu din ce în ce mai mare precauție). *Tom degețelul* a fost un astfel de „musical" sui-generis, ingenios modelat pe un basm popular, tratat însă cu o anumită binevenită dezinvoltură care a îngăduit îmbinarea unor elemente atît de eterogene ca spectacolul coregrafic de marionete, dansul acrobatic de mare virtuozitate, sugerat la dimensiuni liliputane și un recital de mimică umoristică și farsă țărănească groasă, executat de inegalabilul Peter Sellers. Unde există ritm, gust, abilitate tehnică și mai ales, o *pleiadă* de interpreți buni cu însușiri variate (nu un cap de afiș exclusiv), „cocktail"-ul evită impresia de hibrid. În această ordine de idei, referindu-ne la experiența propriei noastre cinematografii în acest domeniu, am spune că ceea ce ar fi fost de reproșat unei comedii muzicale ca *Dragoste la zero grade* nu este atît lipsa de „realism" a intrigii, a scenografiei sau a costumației (cum s-a afirmat de atîtea ori în critică). O comedie muzicală intră inevitabil, de cele mai multe ori într-o convenție, deși așa cum am mai spus, bijuteriile genului — filmele lui Alexandrov, *West-Side Story* și — de ce nu? — *Umbrelele din Cherbourg* sparg convențiile și creează un nou echilibru între convenție și realism. Ceea ce este de reproșat filmului *Dragoste la zero grade* este pur și simplu o anumită lipsă de inspirație regizorală în conceperea numerelor de varietăți inclusiv partitura muzicală — și o absență de virtuozitate în interpretare. În oricare din formulele sale, „musical"ul va rămîne întotdeauna și o etalare de virtuozitate stilistică specifică și nu ecranizarea *tale quale* a unui spectacol de estradă sau — și mai rău — operetă în cutia de conserve.

H. B.



NOI, POPORUL RUS

Acum aproape 30 de ani, scriitorul Vsevolod Vișnevski, autorul „Tragediei optimiste" și scenarist al filmului **Cei din Kronstadt** a început o operă pe care el însuși o definea ca fiind un „roman-film". Este istoria regimentului „Petru cel Mare" care în decurs de un an — din februarie 1917 pînă în februarie 1918 — devine regiment al Armatei Roșii, apărător al puterii Sovietelor. Un singur an. Dar e anul în care poporul rus zmulge puterea din mîinile autocrației..

O dată cu recruții, în februarie 1917, apare și primul bolșevic din regiment. Nu peste multă vreme, cei mai buni soldați, cei care doresc libertatea poporului, se adună în jurul lui. Nici curtea marțială, nici închisoarea, nici amenințarea pedepsei cu moartea nu-i pot convinge să abandoneze calea luptei pe care au ales-o. Așa a evocat Vsevolod Vișnevski începutul revoluției în Rusia. După aproape 30 de ani regizoarea Vera Stroieva reia subiectul atît de drag lui Vișnevski și-l transpune pe ecran, respectînd cu fidelitate pînă și cele mai mici indicații ale autorului.

În rolurile principale: Dmitri Smirnov, Vladimir Treșcialov, Mihail Bolduman și Ghenadii Nekrasov.

Dialog cu cititorii

Spicuim doar cîteva din interesantele sugestii primite la redacție de la tovarășul ZIMEL SILVIU din Craiova, str. Horezu nr. 18:

...Redacția revistei ar putea aminti D.R.C.D.F., filmele de la a căror premieră mondială a trecut ceva timp. Dau cîteva exemple, poate și sugestii: *Un rege la New-York* cu Ch. Chaplin (premiera în 1957), ultimele filme ale lui Gérard Philipe *Febra crește la El Pao* (regizor Bunuel) și *19, rue Montparnasse*, cîteva din filmele lui A. Hitchcock care turnează de prin 1922 și care este cunoscut marelui public (cel puțin celui din generația mea) numai din paginile revistei. Se pare că D.R.C.D.F. și-a adus aminte de existența lui Antonioni și ne prezintă unul din filmele sale de început, *Strigătul*. Putem oare lua aceasta drept o promisiune că le vom vedea și pe celelalte? Poate că pe viitor nu vom mai avea ocazia să înregistrăm recorduri de vechime la premierele care rulează pe ecranele noastre (se pare că locul întîi îl deține *Oliver Twist* cu 15 ani vechime, urmat de *Totul despre Eva* cu 10 ani).

...În domeniul publicațiilor de cultură cinematografică cred că redacția revistei „Cinema" ar fi cea mai în măsură să ceară forului său tutelar — Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă — să publice mai multe cărți despre arta filmului. Pînă acuma la noi în țară s-au publicat extrem de puține cărți de acest gen. Lucrarea lui Ion Barna „Dincolo de ecran" s-a vîndut în primele 2—3 zile de la apariția ei în librării. „Istoria cinematografiei" de G. Sadoul este de multă vreme epuizată. Aceeași soartă o au și lucrările despre arta filmului de Pudovkin și Bela Balasz. Alte publicații în acest domeniu nu știu să mai fi apărut la noi. În schimb, vorbind despre publicațiile de film ce apar în străinătate I. Barna scrie referindu-se la periodicul „Premier Plan" că „această publicație în serie merită toată atenția celor interesați de problemele artei filmului" (nr. 5/1965). Sînt absolut de aceeași părere cu cronicarul (și ca mine cred că mai sînt și alții) dar aș dori să aflu cum i-aș putea acorda atenția cuvenită.

...Unul din mijloacele cele mai eficiente pentru a da noii generații de spectatori o bună cultură cinematografică este introducerea artei filmului ca obiect de predare în școli. Momentul este deosebit de propice pentru discuții în acest sens deoarece programa de învățămînt a școlii de 12 ani se pare că n-a fost încă definitivată. În revista „Contemporanul" cu apărut diferite păreri cu privire la această problemă. Dar pentru ca să se realizeze ceva în acest domeniu consider că nu este de ajuns părerea unor elevi — direct interesați — sau a unor profesori, ci mai trebuie și părerea unor persoane competente care au contact direct cu arta filmului. Din discuțiile amintite reiese că s-au făcut primii pași timizi în cîteva școli unde profesori tineri și entuziaști au inițiat pe elevii lor în arta filmului. Numai cu entuziasmul însă nu se poate face mare lucru! Cred că revista „Cinema" este cea mai în măsură să organizeze o anchetă sau o „masă rotundă" la care să-și spună părerea în această privință regizori și critici de film alături de profesori din școlile de cultură generală și de cadre competente din Ministerul Învățămîntului. Concluziile acestei anchete ar trebui aduse la cunoștința marelui public, iar apoi să se ia măsurile de rigoare.

POPOVICI VIRGIL din Timișoara ne cere cîteva date despre actrița **Samantha Eggar** și despre regizorul german **Frank Beyer** și ne întreabă dacă nu s-ar putea ilustra „Dialogul cu cititorii", mai bine zis, dacă răspunsurile redacției n-ar putea fi susținute uneori de argumente fotografice.

Se poate, desigur, și ca dovadă publicăm în acest număr — atît cît ne permite spațiul — două imagini însoțite de datele solicitate, reprezentînd pe

SAMANTHA EGGAR, *deținătoarea marelui premiu de interpretare feminină la ultimul Festival cannez, pentru rolul Miranda din OBSEDATUL. Cînd a venit la Hollywood să turneze în acest film, a fost primită ca una din cele mai tinere și mai interesante actrițe britanice. Gazetarii nu mai conteneau cu laudele pe atunci prilejuite doar de calitățile ei policrome: un păr bogat, roșu și ochii gri-verzui, sclipitori. Tînăra — azi putem spune cu certitudine — vedetă, s-a născut la Londra, în istoricul cartier Hampstead, la 5 martie 1939. Urmînd cursurile școlii Webber Douglas, foarte curînd îl cunoaște pe fotograful-scriitor Cecil Beaton care-i încredințează un rol într-una din piesele sale. Debutul soldîndu-se cu succes, Samantha este angajată de London Royal Court Theatre unde joacă în „Visul unei nopți de vară" și „A 12-a noapte". Vădindu-se o excelentă actriță de teatru, producătorul englez Betty Box se gîndește să o încerce și în film. Astfel încît, exact acum 20 de luni, Samantha Eggar a pășit pe drumul celei de a șaptea arte, avînd ca primi parteneri pe celebrii Dirk Bogarde și Curd Jurgens. Și ca imediată răsplată, premiul suprem la Cannes 1965. OBSEDATUL este cel de-al treilea film al actriței.*



SAMANTHA EGGAR (Obsedatul)

FRANK BEYER *încă nu a împlinit 30 de ani, dar este unul din cei mai cunoscuți regizori germani. Și-a petrecut copilăria la țară. Dragostea de teatru îl conduce pe tînărul autodidact spre un cerc dramatic. Nu mult după aceea începe să studieze sistematic la Institutul de teatru din Berlin și apoi din Praga. În timpul studenției, Frank Beyer a fost asistentul profesorului Kurt Maetzig la CETĂȚI ȘI CĂTUȘE. Lucrarea sa de diplomă a fost filmul DOUĂ MAME. Un an mai tîrziu, turnează după un scenariu propriu, O IUBIRE VECHE, și în 1961 obține pentru CINCI TUBURI DE CARTUȘE premiul Heinrich Greif, iar în Cehoslovacia, un premiu pentru cel mai bun scenariu.*



FRANK BEYER

La al XIII-lea Festival de la Karlovy-Vary, filmul său COPII DE REGE a reprezentat oficial R.D. Germană. Ultima sa realizare, GOL PRINTRE LUPI s-a bucurat de un binemeritat succes și în țara noastră. În prezent, Frank Beyer lucrează la URMA PIETRELOR. Scenariul acestei așteptate ecranizări după romanul lui Erich Neutsch a fost scris de Frank Beyer în colaborare cu Karl-Georg Egel.

CARTEA DE FILM

L'ART du cinéma

par Pierre Lherminier

O antologie: arta cinematografiei

Pierre Lherminier: L'art du cinéma — Ed. Seghers — Paris — 631 p.

Literatura foarte bogată despre arta filmului a făcut necesară apariția unor culegeri de texte fragmentare din scrierile diferiților teoreticieni, în scopul prezentării unei imagini de ansamblu asupra mișcării de idei ale esteticei cinematografice. Alcătuite după diferite criterii, aceste antologii cuprind fie selecțiuni de texte despre o anume problemă (filmul de avangardă: o antologie alcătuită de R. Menwell; rolul intelectual al cinematografiei; o antologie cu acest titlu apărută încă în 1935 în Franța etc.), fie un montaj de texte referitoare la un mănunchi de probleme ale celei de a șaptea arte (succintul „Bréviaire du cinéma" al lui Ch. Ford sau antologia cunoscută a lui M. Lapierre). Volumul la care ne vom opri intitulat „Arta cinematografului" apărut sub îngrijirea lui Pierre Lherminier în colecția antologică „Melior", a editurii pariziene Seghers, face parte din această a doua categorie.

Orice antologie de acest fel pune înainte de toate problema selecției, mai precis a criteriilor selecției. Lherminier, autor de solidă formație estetică și de real prestigiu, a rezolvat această problemă cu maximă seriozitate. Renunțînd din multiple motive la criteriul cronologic, a optat pentru o cale mai dificilă dar mai rodnică. Textele alese de el au fost grupate în opt capitole consacrate problemelor majore ale esteticii filmului, capitole care la rîndul lor sînt grupate în două părți: prima — „de la tehnică la stil", a doua — „de la inspirație la expresie". Lherminier și-a propus ca această carte să permită lectura, ca în filigran, a adevăratei istorii a artei filmului, cuprinzînd elementele unui fel de bilanț. Înlăuntrul diferitelor capitole se confruntă și se înfruntă de aceea păreri diferite, adeseori opuse. Primul capitol „Cinematografie pură și impură" preia în titlu terminologia folosită de avangarda franceză pentru problema pe care astăzi o numim în deobște, specificitatea artei filmului. Capitolele următoare din această primă parte, consacrate problemelor mizanscenei, dramaturgiei, montajului, decupajului sau relațiilor sunet-imagine cuprind așadar coordonatele esențiale ale celei de a șaptea arte.

Capitolele din a doua parte a volumului înglobează texte care răspund unor probleme privind „relația cinematografiei cu realitatea" sau actul creator, surprinzînd mecanismul intim care acționează între momentul în care autorul de film *vede* lumea și cel în care *o reprezintă*. În fine, un ultim capitol este o încercare de demonstrare a faptului că „arta de a face filme și arta de a le face văzute nu sînt chiar atît de deosebite cum s-ar putea crede adeseori". În acest fel textele, mărturiile celor peste o sută de autori pe care le cuprinde antologia, sînt grupate într-o ordine logică, urmărind o precisă ordonare a materialului datorită căreia volumul devine un prețios instrument de cunoaștere a istoriei ideilor despre arta filmului.

Desigur, criteriul alcătuirii antologiei poate fi înlocuit cu altele, dar tot atît de evident este că munca lui Lherminier este de reală valoare prin soliditatea și vigoarea științifică cu care cunoaște fenomenul artistic de la Lumière pînă la „noul val". Dacă discutăm deficiențele ce ni se par necesare de a fi semnalate, o facem în lumina punctului de vedere al autorului antologiei, pentru că aceste deficiențe sînt după părerea noastră, inconsecvențe ale sale.

Astfel o certă lipsă a volumului este omisiunea unor texte reprezentative ale unor autori a căror prezență ar fi fost indiscutabil necesară. Ne referim la un Kulešov, la un Spottiswood, Urban Gad sau Luigi Chiarini. Lipsa lor din volum îl sărăcește, fără îndoială, și este cu atît mai inexplicabilă cu cît alți autori, minori față de aceștia, sînt prezenți în antologie. Apoi, Lherminier și-a propus oglindirea, dincolo de problemele de principiu, a celor privind practica creației. Or, în acest caz, lipsa mărturiilor unor cineaști ca Fellini, Antonioni, Wyler se face resimțită. Esențial pînă la urmă rămîn nu scăpările, ci valoarea autentică a volumului.

Apariția unei asemenea antologii este un act de cultură, iar cunoașterea virtuților și deficiențelor ei este cu atît mai utilă acum cu cît, după cîte știm, editura „Meridiane" pregătește una similară sub îngrijirea lui E. Voiculescu.

Ion BARNA

(Obsedatul)

nu a împlinit
din cei mai
ani. Şi-a pe-
i. Dragostea
tînărul auto-
ramatic. Nu
să studieze
e teatru din
a. În timpul
fost asisten-
Maetzig la
crarea sa de
OUĂ MAME.
ază după un
IRE VECHE,
ntru CINCI
remiul Hein-
slovacia, un
un scenariu.

la Karlovy-
DE REGE a
. Germană.
OL PRINTRE
binemeritat
. În prezent,
la URMA
cestei aştep-
romanul lui
ris de Frank
Karl-Georg

O producţie a studioului cinematografic „Bucureşti".



Film distins cu:
- Premiul pentru regie — Moscova 1965
- Premiul special al juriului — Mamaia 1965
- Premiul de onoare al Congresului UNIATEC — Milano 1964

Scenariul: ION POPESCU GOPO, inspirat din basmul „Harap Alb" de Ion Creangă
Regia: ION POPESCU GOPO
Imaginea: GRIGORE IONESCU
Muzica: DUMITRU CAPOIANU
Decoruri: ION OROVEANU
Sunetul: Ing. DAN IONESCU
Cîntece: H. MĂLINEANU, N. CHIRCULESCU
Cu: FLORIN PIERSIC, LICA GHEORGHIU, CRISTEA AVRAM, IRINA PETRESCU, GEORGE DEMETRU, EUGENIA POPOVICI, FORY ETTERLE, EMIL BOTTA, LILIANA TOMESCU, PUIU CĂLINESCU, FLORIN VASILIU, MIRCEA BOGDAN, VIOREL MANTA, SEPTIMIU SEVER, CONSTANTIN CODRESCU.

Redactor-şef: Ecaterina OPROIU

Redactor artistic: Vlad Muşatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei

41.017

nr. 10
ANUL III (34)
revistă lunară
de cultură
cinema
cinematografică